Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe



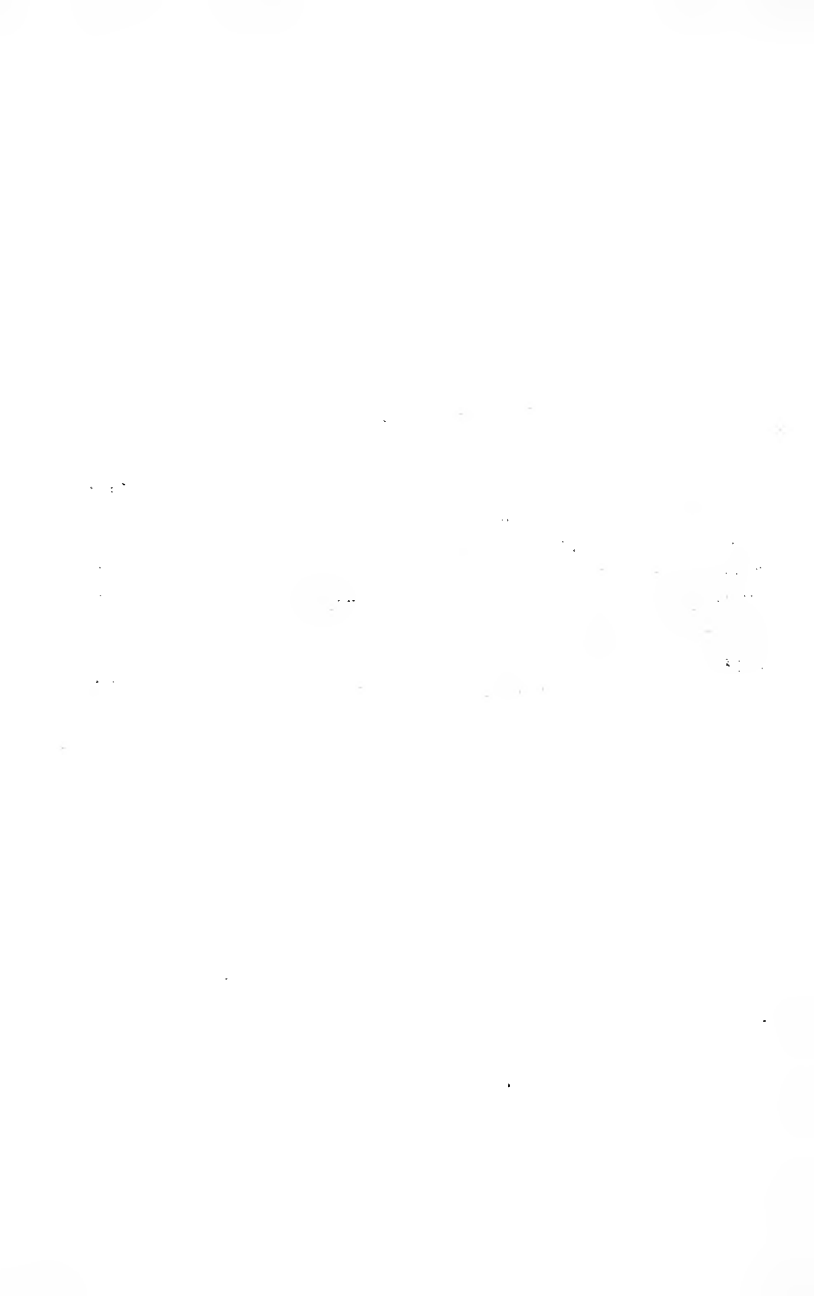
Sechste Auflage

Dritter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.



Einleitung
zum dritten und vierten Bande.

In seiner Geschichte Friedrichs des Großen bezeichnet Thomas Carlyle den Ausbruch der französischen Revolution als den beginnenden Akt der Selbstverbrennung einer in Lug und Trug dahinfaulenden Nation, und weist seine Leser folgendermaßen darauf hin:

„Dort ist euer nächster Meilenstein in der Geschichte
„der Menschheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges
„und Truges, wie im Feuer der Hölle. Der Eid von fünf-
„undzwanzig Millionen Menschen, welcher seitdem der
„Eid aller Menschen geworden ist, „„wir wollen lieber
„sterben, als länger unter Lügen leben!““ — das ist der
„neue Akt in der Weltgeschichte. Der neue Akt — oder
„wir können es einen neuen Teil nennen; Drama der
„Weltgeschichte, dritter Teil. Wenn der zweite Teil
„vor 1800 Jahren anfing, so glaube ich, daß dies der
„dritte Teil sein wird. Dies ist das wahrhaft himm-
„lisch-höllische Ereignis: das seltsamste, welches seit tausend
„Jahren stattgefunden. Denn es bezeichnet den Ausbruch
„der ganzen Menschheit in Anarchie, in den Glauben und
„die Praxis der Regierungslosigkeit — das heißt (wenn
„man aufrichtig sein will) in eine unbezwingliche Empörung
„gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer — was ich
„menschenfreundlich auslege als ein Suchen, ein sehr

„unbewußtes, aber doch ein todesernstes Suchen nach „wahren Herrschern und Lehrern. — Dieses Ereignis „der ausbrechenden Selbstverbrennung, vielfarbig, mit „lautem Getöse, die ganze Welt auf viele hundert Jahre „in anarchische Flammen einhüllend, sollten alle Menschen „beachten und untersuchen und erforschen, als das Selt„samste, was sich je zugetragen. Jahrhunderte davon liegen „noch vor uns, mehrere traurige, schmutzig-aufgeregte Jahr„hunderte, die wenig nütze. Vielleicht noch zwei Jahr„hunderte, — vielleicht noch zehn eines solchen Entwick„lungsganges, ehe das Alte vollständig ausgebrannt ist „und das Neue in erkennbarer Gestalt erscheint. Das „tausendjährige Reich der Anarchie; — kürzt es ab, „gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr „heroisch Weisen, die da kommen!" —

Wenn ich in der vollen Aufregung des Jahres 1849 einen Aufruf, wie ihn die zunächst hier folgende Schrift: „die Kunst und die Revolution" enthielt, erlassen konnte, glaube ich mit dem letzten Anrufe des greisen Geschichtsschreibers mich in vollkommener Übereinstimmung befunden zu haben. Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Notwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Übertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern, das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte *, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menschheit. Ich war so kühn, der kleinen Schrift als Motto folgende Behauptung voranzustellen: „Wo einst die

* Auch Carlyle vermag diese nur zu bezeichnen als den „Tod der Anarchie: oder eine Welt, die noch einmal ganz auf Tatsachen, besseren oder schlechteren, aufgebaut wird und in welcher der lügende, phrasenhafte Lehrer des falschen Scheines eine erloschene Spezies geworden ist, von der man wohl weiß, daß sie hinabgegangen ist ins Nichts!" —

Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie: wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an". —

Es ist nicht nötig, hier des Hohnes zu gedenken, welchen meine kühne Anmaßung mir zuzog, da ich im Verlaufe meiner hierauf bezüglichen, mit dem folgenden im Zusammenhange vorgelegten, schriftstellerischen Tätigkeit genügende Veranlassung zur Abwehr gröblichster Einsprüche erhielt; auch habe ich sowohl über die Entstehung dieser Arbeiten, als über die charakteristischen Anregungen dazu, in jener, bereits früher angezogenen, als Abschluß dieser ganzen Periode für den Schluß des vierten Bandes aufbewahrten „Mitteilung an meine Freunde", sowie in einem späteren „Zukunftsmusik" betitelten Aufsatze, alles hierauf Bezügliche sattsam behandelt. Nur will ich erwähnen, daß, was meinen so paradox erscheinenden Ansichten besonders die Verspottung unsrer Kunstkritiker zuzog, in der begeisterten Erregtheit zu finden ist, welche durchweg meinen Stil beherrschte, und meinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen, als wissenschaftlich kritischen Charakter gab. Zudem war der Einfluß eines unwählsamen Hereinziehens philosophischer Maximen der Klarheit meines Ausdruckes, besonders bei allen denjenigen, welche meinen Anschauungen und Grundansichten nicht folgen konnten oder wollten, nachteilig. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrere Schriften Ludwig Feuerbachs hatte ich verschiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen, welche ich auf künstlerische Vorstellungen anwendete, denen sie nicht immer deutlich entsprechen konnten. Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte. Hieraus entsprang eine gewisse leidenschaftliche Verwirrung, welche sich als Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata kundgab.

In diesem Betreff halte ich es für nötig, hauptsächlich zweier Begriffsbezeichnungen zu erwähnen, deren Mißverständlichkeit mir seitdem auffällig geworden ist.

Dies bezieht sich zunächst auf den Begriff von Willkür und Unwillkür, mit welchem jedenfalls, schon längst vor meinem Hinzutun, eine große Verwirrung vorgegangen war, da ein adjektivisch gebrauchtes „unwillkürlich" zum Substantiv erhoben wurde. Über den hieraus entstandenen Mißbrauch kann sich nur derjenige vollständig aufklären, welcher von Schopenhauer über die Bedeutung des Willens sich belehren ließ: wem diese unermeßliche Wohltat zuteil ward, weiß dann, daß jenes mißbräuchliche „Unwillkür" in Wahrheit „der Wille" heißen soll, jenes „Willkür" aber den durch die Reflexion beeinflußten und geleiteten, den sogenannten Verstandeswillen bezeichnet. Da dieser letztere mehr auf die Eigenschaften der Erkenntnis, welche irrig und durch den rein individuellen Zweck mißleitet sein kann, sich bezieht, wird ihm als „Willkür" die üble Eigenschaft beigemessen, in welcher er auch in diesen vorliegenden Schriften durchgehends verstanden ist; wogegen dem reinen Willen, wie er als Ding an sich im Menschen sich bewußt wird, die wahrhaft produktiven Eigenschaften zugesprochen werden, welche hier dem negativen Begriffe: „Unwillkür", wie es scheint infolge einer aus dem populären Sprachgebrauch entsprungenen Verwirrung, zugeteilt sind. Da eine durchgehende Berichtigung in diesem Sinne zu weit führen und sehr ermüdend sein müßte, sei daher der geeignete Leser ersucht, im vorkommenden, Bedenken erregenden Falle, der hier gegebenen Erklärung sich erinnern zu wollen.

Des weiteren will es mich zu befürchten dünken, daß die infolge der gleichen Veranlassung von mir durchgehends gebrauchte Bezeichnung: Sinnlichkeit, wenn nicht für mich schädliche Mißverständnisse, so doch erschwerende Unklarheit hervorrufen könnte. Da der mit dieser Bezeichnung gegebene Begriff auch in meiner Darstellung nur dadurch einen Sinn erhält, daß er dem Gedanken, oder — wie es die Absicht hierbei deutlicher machen würde — der „Gedanklichkeit", entgegengestellt wird, so wäre ein absolutes Mißverständnis allerdings wohl schwierig, indem hier leicht die zwei entgegengesetzten Faktoren der Kunst, und der Wissenschaft erkannt werden müssen. Außerdem, daß jenes Wort im gemeinen Sprachgebrauche in der üblen Bedeutung des „Sensualismus", oder gar der Ergebung an die Sinnenlust verstanden wird, dürfte es aber an und für sich, so gebräuch-

lich es auch in der Sprache unsrer Philosophie geworden ist, in theoretischen Darstellungen von so warmer Aufgeregtheit, wie den meinigen, besser durch eine weniger zweideutige Bezeichnung ersetzt werden. Offenbar handelt es sich hier um die Gegensätze der intuitiven und der abstrakten Erkenntnis und deren Resultate, vor allem aber auch um die subjektiven Befähigungen zu diesen verschiedenen Erkenntnisarten. Die Bezeichnung: Anschauungsvermögen würde für die erstere ausreichen, wenn nicht für das spezifisch künstlerische Anschauungsvermögen eine starke Verschärfung nötig dünkte, für welches immerhin: sinnliches Anschauungsvermögen, endlich schlechthin: Sinnlichkeit, sowohl für das Vermögen, wie für das Objekt seiner Tätigkeit, und die Kraft, welche beide in Rapport setzt, beibehalten zu müssen unerläßlich dünkte. —

In die allergrößte Gefahr könnte aber der Verfasser durch seine häufige Anziehung des „Kommunismus" geraten, wenn er mit diesen vorliegenden Kunstschriften heute in Paris auftreten wollte; denn offenbar stellt er sich, dem „Egoismus" gegenüber, auf die Seite dieser höchst verpönten Kategorie. Ich glaube nun zwar, daß der gewogene deutsche Leser, welchem dieser begriffliche Gegensatz sogleich einleuchten wird, über das Bedenken, ob er mich unter die Parteigänger der neuesten Pariser „Kommune" zu stellen habe, ohne besondere Mühe hinauskommen wird. Doch will ich nicht leugnen, daß ich auf diese (den gleichen Feuerbachschen Schriften in demselben Sinne entnommene) Bezeichnung des Gegensatzes des Egoismus durch Kommunismus, nicht mit der Energie, wie es von mir hier geschehen ist, eingegangen sein würde, wenn mir in diesem Begriffe nicht auch ein sozialpolitisches Ideal als Prinzip aufgegangen wäre, nach welchem ich das „Volk" in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auffaßte, und dieses im vollendetsten Maße als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt dachte. Bezeichnend für meine Erfahrungen nach der praktischen Seite ist es nun, daß ich in der ersten der vorliegenden Schriften, „die Kunst und die Revolution", welche ich ursprünglich für ein in Paris (wo ich mich im Sommer 1849 einige Wochen aufhielt) erscheinendes politisches Journal bestimmt hatte, jene Bezeichnung: Kommunismus, umging, — wie es mich dünkt, aus Furcht vor einem groben Mißverständnisse

von seiten unsrer, in der Auffassung mancher Begriffe oft doch etwas allzu „sinnlichen" französischen Brüder; wogegen ich sie ohne Bedenken in meine späteren, sofort für Deutschland bestimmten Kunstschriften aufnahm, was mir jetzt als ein Zeugnis meines tiefen Vertrauens in die Eigenschaften des deutschen Geistes von Wert ist. Im weiteren Verlauf erscheint mir jetzt aber auch die Erfahrung wichtig, daß mein Aufsatz in Paris gänzlich unverstanden blieb, und man nicht begriff, was ich namentlich in einem politischen Journale zu jener Zeit damit sagen wollte; dem zufolge er dort auch nicht zur Veröffentlichung gelangte.

Doch war es wohl nicht nur unter dem Eindrucke dieser und ähnlicher Erfahrungen, daß sich der ideale Kern meiner Tendenz immer mehr von der Berührung mit der politischen Erregtheit des Tages zurückzog, und bald sich immer reiner als künstlerisches Ideal herausbildete. Hiervon gibt schon die Aufeinanderfolge der in diesen nächsten Bänden zusammengestellten Schriften eine genügende Auskunft, und der Leser wird dies am besten aus dem, mitten zwischen diesen Schriften eingestreueten dramatischen Entwurf zu einem „Wieland der Schmied" erkennen, welcher genau in der Zeit, in welche er hier gestellt ist, von mir ausgearbeitet wurde. Blieb nun jene künstlerische Idee, welche ich bisher als mein innigst erworbenes Eigentum unter allen Formen ihrer Darstellung mir festgehalten habe, die einzige wahre Ausbeute einer ungemein aufgeregten Arbeit meines ganzen Wesens, und konnte ich endlich dieser Idee einzig als schaffender Künstler ohne Beunruhigung wieder nachleben, so durfte mit der Zeit der Glaube an den deutschen Geist, und das immer mächtiger mich einnehmende Vertrauen zu der ihm vorbehaltenen Bestimmung im Rate der Völker, mir auch nach der äußeren Seite der menschlichen Geschicke, so weit die Sorge um diese mit leidenschaftlicher Beunruhigung in meine Vorstellungen getreten war, einen dem Künstler so nötigen hoffnungsvollen Gleichmut beleben. Bereits die zweite Auflage von „Oper und Drama" konnte ich mit einer Widmung an einen seitdem gewonnenen Freund, dessen belehrender Anregung ich die erfreulichsten Aufschlüsse nach der zuletzt angedeuteten Seite hin verdankte, einleiten, um ihm, über die gegenseitig uns belebenden Hoffnungen hin, auch als Künstler die Hand zu reichen.

Ich möchte nun die hieran sich knüpfenden Betrachtungen

für jetzt dadurch abschließen, daß ich noch einmal auf die anfänglich mitgeteilte Auffassung Th. Carlyles von der Bedeutung der großen, mit der französischen Revolution angetretenen Weltepoche zurückweise. Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrhaftigkeit kundgibt, dürfte es nämlich als kein leerer Trost erscheinen, daß wir die „heroischen Weisen", welche er zur Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke, welchem durch seine vollbrachte Reformation eine Nötigung zur Teilnahme an der Revolution erspart zu sein scheint, als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unsers Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der in ihrer „Selbstverbrennung" begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugeteilt sei. —

Die Kunst

und

die Revolution.

(1849.)

Fast allgemein ist heutigentages die Klage der Künstler über den Schaden, den ihnen die Revolution verursachte. Nicht jener große Straßenkampf, nicht die plötzliche und heftige Erschütterung des Staatsgebäudes, nicht der schnelle Wechsel der Regierung werden angeklagt: der Eindruck, den solche gewaltige Ereignisse an und für sich hinterlassen, ist verhältnismäßig meist nur flüchtig und auf kurze Zeit störend: aber der besonders nachhaltige Charakter der letzten Erschütterungen ist es, der das bisherige Kunsttreiben so tötlich berührt. Die bisherigen Grundlagen des Erwerbes, des Verkehrs, des Reichtums sind jetzt bedroht, und nach hergestellter äußerer Ruhe, nach vollkommener Wiederkehr der Physiognomie des gesellschaftlichen Lebens, zehrt tief in den Eingeweiden dieses Lebens eine sengende Sorge, eine quälende Angst: Verzagtheit zu Unternehmungen lähmt den Kredit; wer sicher erhalten will, entsagt einem ungewissen Gewinn, die Industrie stockt, und — die Kunst hat nicht mehr zu leben.

Es wäre grausam, den Tausenden von dieser Not Betroffener ein menschliches Mitleid zu versagen. War noch vor kurzem ein beliebter Künstler gewöhnt, von dem behaglich sorglosen Teile unsrer vermögenden Gesellschaft für seine gefälligen

Leistungen goldenen Lohn und gleichen Anspruch auf behaglich sorgloses Leben zu gewinnen, so ist es für ihn nun hart, von ängstlich geschlossenen Händen sich zurückgewiesen und der Erwerbsnot preisgegeben zu sehen: er teilt hiermit ganz das Schicksal des Handwerkers, der seine geschickten Hände, mit denen er dem Reichen zuvor tausend angenehme Bequemlichkeiten schaffen durfte, nun müßig zu dem hungernden Magen in den Schoß legen muß. Er hat also recht, sich zu beklagen, denn wer Schmerz fühlt, dem hat die Natur das Weinen gestattet. Ob er aber ein Recht hat, sich mit der Kunst selbst zu verwechseln, seine Not als die Not der Kunst zu klagen, die Revolution, indem sie ihm die behagliche Nahrung erschwert, als die grundsätzliche Feindin der Kunst zu beschuldigen, dies dürfte in Frage zu stellen sein. Ehe hierüber entschieden würde, möchten zuvor wenigstens diejenigen Künstler zu befragen sein, welche durch Ausspruch und Tat kundgaben, daß sie die Kunst rein um der Kunst selbst willen liebten und trieben, und von denen dies Eine erweislich ist, daß sie auch damals litten, als jene sich freuten.

Die Frage gilt also der Kunst und ihrem Wesen selbst. Nicht eine abstrakte Definition derselben soll uns hier aber beschäftigen, denn es handelt sich natürlich nur darum, die Bedeutung der Kunst als Ergebnis des staatlichen Lebens zu ergründen, die Kunst als soziales Produkt zu erkennen. Eine flüchtig übersichtliche Betrachtung der Hauptmomente der europäischen Kunstgeschichte soll uns hierzu willkommene Dienste leisten, und zur Aufklärung über die vorliegende, wahrlich nicht unwichtige Frage verhelfen.

Wir können bei einigem Nachdenken in unsrer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsre moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen.

Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blütezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimat überwunden und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines

religiösen Bewußtseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme.

Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt, die eitlen Söhne der prahlerischen Niobe mit seinen tötlichen Geschossen vernichtet hatte, der durch seine Priesterin zu Delphoi den Fragenden das Urgesetz griechischen Geistes und Wesens verkündete, und so dem in leidenschaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen, ungetrübten Spiegel seiner innersten, unwandelbar griechischen Natur vorhielt, — Apollon war der Vollstrecker von Zeus' Willen auf der griechischen Erde, er war das griechische Volk.

Nicht den weichlichen Musentänzer, wie ihn uns die spätere üppigere Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blütezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heitern Ernstes schön, aber stark, kannte ihn der große Tragiker Aischylos. So lernte ihn die spartanische Jugend kennen, wenn sie den schlanken Leib durch Tanzen und Ringen zu Anmut und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Roß genommen, und zu kecken Abenteuern weit in das Land hinaus entführt wurde; wenn der Jüngling in die Reihen der Genossen trat, bei denen er keinen andern Anspruch geltend zu machen hatte, als den seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein seine Macht, sein Reichtum lag. So sah ihn der Athener, wenn alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes ihn zur Wiedergeburt seines eigenen Wesens durch den idealen Ausdruck der Kunst hindrängten; wenn die Stimme, voll und tönend, zum Chorgesang sich erhob, um zugleich des Gottes Taten zu singen und den Tänzern den schwungvollen Takt zu dem Tanze zu geben, der in anmutiger und kühner Bewegung jene Taten selbst darstellte; wenn er auf harmonisch geordneten Säulen das edle Dach wölbte, die weiten Halbkreise des Amphitheaters über einander reihte, und die sinnigen Anordnungen der Schaubühne entwarf. Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionysos begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der üppig aus dem schönsten menschlichen Leben, ohne Geheiß, von selbst, und aus innerer Naturnotwendigkeit aufgesproßten Künste, das kühne, bindende Wort, die erhabene dichterische Absicht zuwies,

die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das *Drama*, hervorzubringen.

Die Taten der Götter und Menschen, ihre Leiden, ihre Wonnen, wie sie ernst und heiter als ewiger Rhythmus, als ewige Harmonie aller Bewegung, alles Daseins in dem hohen Wesen Apollons verkündet lagen, hier wurden sie wirklich und wahr; denn alles, was sich in ihnen bewegte und lebte, wie es im Zuschauer sich bewegte und lebte, hier fand es seinen vollendetsten Ausdruck, wo Auge und Ohr, wie Geist und Herz, lebendig und wirklich alles erfaßten und vernahmen, alles leiblich und geistig wahrhaftig sahen, was die Einbildung sich nicht mehr nur vorzustellen brauchte. Solch' ein Tragödientag war ein Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerk darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete.

Das war das griechische Kunstwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon, — das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

Dieses Volk, in jedem Teile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigentümlichkeit, rastlos tätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mißlingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freiester Entwicklung begriffen, — dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den *Prometheus*, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen, und so in edelster, tiefster Ruhe das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.

Stets eifersüchtig auf seine größte persönliche Unabhängigkeit, nach jeder Richtung hin den „Tyrannen“ verfolgend, der, möge er selbst weise und edel sein, dennoch seinen kühnen freien Willen zu beherrschen streben könnte; verachtend jenes weichliche Vertrauen, das unter dem schmeichlerischen Schatten einer fremden Fürsorge zu träger egoistischer Ruhe sich lagert; immer auf der Hut, unermüdlich zur Abwehr äußeren Einflusses, keiner noch so altehrwürdigen Überlieferung Macht gebend über sein freies, gegenwärtiges Leben, Handeln und Denken, — verstummte der Grieche vor dem Anrufe des Chores, ordnete er sich gern der sinnreichen Übereinkunft in der szenischen Anordnung unter, gehorchte er willig der großen Notwendigkeit, deren Ausspruch ihm der Tragiker durch den Mund seiner Götter und Helden auf der Bühne verkündete. Denn in der Tragödie fand er sich ja selbst wieder, und zwar das edelste Teil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Teilen des Gesamtwesens der ganzen Nation; aus sich selbst, aus seiner innersten, ihm bewußt werdenden Natur, sprach er sich durch das tragische Kunstwerk das Orakel der Pythia, Gott und Priester zugleich, herrlicher göttlicher Mensch, er in der Allgemeinheit, die Allgemeinheit in ihm, als eine jener Tausenden von Fasern, welche in dem einen Leben der Pflanze aus dem Erdboden hervorgewachsen, in schlanker Gestaltung in die Lüfte sich heben, um die eine schöne Blume hervorzubringen, die ihren wonnigen Duft der Ewigkeit spendet. Diese Blume war das Kunstwerk, ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute berauscht und zu dem Bekenntnisse entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerke sein zu mögen, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott!

Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandteile auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Aristophanes, und aller Kunsttrieb stockte endlich vor dem ernsten Sinnen der Philosophie, welche über die Ursache der Vergänglichkeit des menschlichen Schönen und Starken nachdachte.

Der Philosophie, und nicht der Kunst, gehören die zwei Jahrtausende an, die seit dem Untergange der griechischen Tragödie bis auf unsre Tage verflossen. Wohl sandte die Kunst ab und zu ihre blitzenden Strahlen in die Nacht des unbefriedigten Denkens, des grübelnden Wahnsinns der Menschheit; doch dies waren nur die Schmerzens- und Freudenausrufe des Einzelnen, der aus dem Wuste der Allgemeinheit sich rettete und als ein aus weiter Fremde glücklich Verirrter zu dem einsam rieselnden, kastalischen Quelle gelangte, an dem er seine durstigen Lippen labte, ohne der Welt den erfrischenden Trank reichen zu dürfen; oder es war die Kunst, die irgend einem jener Begriffe, ja Einbildungen diente, welche die leidende Menschheit bald gelinder, bald herber drückten, und die Freiheit des Einzelnen wie der Allgemeinheit in Fesseln schlugen; nie aber war sie der freie Ausdruck einer freien Allgemeinheit selbst: denn die wahre Kunst ist höchste Freiheit, und nur die höchste Freiheit kann sie aus sich kundgeben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein außerkünstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen.

Die Römer, deren nationale Kunst frühzeitig vor dem Einflusse der ausgebildeten griechischen Künste gewichen war, ließen sich von griechischen Architekten, Bildhauern, Malern bedienen, ihre Schöngeister übten sich an griechischer Rhetorik und Verskunst; die große Volksschaubühne eröffneten sie aber nicht den Göttern und Helden des Mythus, nicht den freien Tänzern und Sängern des heiligen Chores; sondern wilde Bestien, Löwen, Panther und Elefanten mußten sich im Amphitheater zerfleischen, um dem römischen Auge zu schmeicheln, Gladiatoren, zur Kraft und Geschicklichkeit erzogene Sklaven, mußten mit ihrem Todesröcheln das römische Ohr vergnügen.

Diese brutalen Weltbesieger behagten sich nur in der positivsten Realität, ihre Einbildungskraft konnte sich nur in materiellster Verwirklichung befriedigen. Den, dem öffentlichen Leben schüchtern entflohenen, Philosophen ließen sie getrost sich dem abstraktesten Denken überliefern; in der Öffentlichkeit selbst liebten sie, sich der allerkonkretesten Mordlust zu überlassen, das menschliche Leiden in absoluter physischer Wirklichkeit sich vorgestellt zu sehen.

Diese Gladiatoren und Tierkämpfer waren nun die Söhne aller europäischen Nationen, und die Könige, Edlen und Unedlen dieser Nationen waren alle gleich Sklaven des römischen

Imperators, der ihnen somit ganz praktisch bewies, daß alle Menschen gleich wären, wie wiederum diesem Imperator selbst von seinen gehorsamen Prätorianern sehr oft deutlich und handgreiflich gezeigt wurde, daß auch er nichts weiter als ein Sklave sei.

Dieses gegenseitig und allseitig sich so klar und unleugbar bezeugende Sklaventum verlangte, wie alles Allgemeine in der Welt, nach einem sich bezeichnenden Ausdrucke. Die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit aller, das Bewußtsein des gänzlichen Verlustes aller Menschenwürde, der endlich notwendig eintretende Ekel vor den einzig ihnen übrig gebliebenen materiellsten Genüssen, die tiefe Verachtung alles eigenen Tuns und Treibens, aus dem mit der Freiheit längst aller Geist und künstlerische Trieb entwichen, diese jämmerliche Existenz ohne wirklichen, taterfüllten Lebens konnte aber nur einen Ausdruck finden, der, wenn auch allerdings allgemein, wie der Zustand selbst, doch der geradeste Gegensatz der Kunst sein mußte. Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit; der Zustand jener Zeit am Ende der römischen Weltherrschaft war dagegen Selbstverachtung, Ekel vor dem Dasein, Grauen vor der Allgemeinheit. Also nicht die Kunst konnte der Ausdruck dieses Zustandes sein, sondern das Christentum.

Das Christentum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menschen keineswegs — wie die schönen Griechen irrtümlich wähnten — für ein freudiges, selbstbewußtes Dasein auf der Erde geschaffen, sondern ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeschlossen habe, um ihm, zum Lohne seiner darin eingesogenen Selbstverachtung, nach dem Tode einen endlosen Zustand allerbequemster und untätigster Herrlichkeit zu bereiten. Der Mensch durfte daher und sollte sogar in dem Zustande tiefster und unmenschlicher Versunkenheit verbleiben, keine Lebenstätigkeit sollte er üben, denn dieses verfluchte Leben war ja die Welt des Teufels, d. i. der Sinne, und durch jedes Schaffen in ihm hätte er daher ja nur dem Teufel in die Hände gearbeitet, weshalb denn auch der Unglückliche, der mit freudiger Kraft dieses Lebens sich zu eigen machte, nach dem Tode ewige Höllenmarter erleiden mußte. Nichts wurde vom Menschen gefordert als der Glaube, d. h. das Zugeständnis seiner

Elendigkeit, und das Aufgeben aller Selbsttätigkeit, sich dieser Elendigkeit zu entwinden, aus der nur die unverdiente Gnade Gottes ihn befreien sollte.

Der Historiker weiß nicht sicher, ob dieses die Ansicht jenes armen galiläischen Zimmermannssohn ebenfalls gewesen sei, welcher beim Anblicke des Elends seiner Mitbrüder ausrief, er sei nicht gekommen, den Frieden in die Welt zu bringen, sondern das Schwert, der in liebevoller Entrüstung gegen jene heuchlerischen Pharisäer donnerte, die feig der römischen Gewalt schmeichelten, um desto herzloser nach unten hin das Volk zu knechten und zu binden, der endlich allgemeine Menschenliebe predigte, die er doch unmöglich denen hätte zumuten können, welche sich selbst alle verachten sollten. Der Forscher unterscheidet nur deutlicher den ungeheuren Eifer des wunderbar bekehrten Pharisäers Paulus, mit welchem dieser in der Bekehrung der Heiden augenfällig glücklich die Weisung befolgte: „Seid klug wie die Schlangen" usw.; er vermag auch den sehr erkennbaren geschichtlichen Boden tiefster und allgemeinster Versunkenheit des zivilisierten Menschengeschlechtes zu beurteilen, aus welchem die Pflanze des endlich fertigen christlichen Dogmas seine Befruchtung empfing. So viel aber erkennt der redliche Künstler auf den ersten Blick, daß das Christentum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirkliche lebendige Kraft hervorbringen konnte.

Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen: der Christ, der die Natur und sich gleichmäßig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern, nicht seine Taten, sein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, sondern durch die Enthaltung von allem selbständig kühnen, Schaffen glaubte er ihn sich verbindlich machen zu müssen. Die Kunst ist die höchste Tätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen; der Mensch muß an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben, wenn er aus ihr das künstlerische Werkzeug bilden soll; denn aus der sinnlichen Welt allein kann er auch nur den Willen zum Kunstwerk fassen. Der Christ, wenn er wirklich das seinem Glauben entsprechende Kunstwerk schaffen wollte, hätte umgekehrt aus dem Wesen des abstrakten Geistes, der Gnade Gottes, den Willen fassen und in

ihm das Werkzeug finden müssen, — was hätte aber dann seine Absicht sein können? Doch nicht die sinnliche Schönheit, welche für ihn die Erscheinung des Teufels war? Und wie hätte je der Geist überhaupt etwas sinnlich Wahrnehmbares erzeugen können?

Jedes Nachgrübeln ist hier unfruchtbar: die historischen Erscheinungen sprechen den Erfolg beider entgegengesetzter Richtungen am deutlichsten aus. Wo der Grieche zu seiner Erbauung sich auf wenige, des tiefsten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater versammelte, schloß sich der Christ auf Lebenszeit in ein Kloster ein: dort richtete die Volksversammlung, hier die Inquisition; dort richtet sich der Staat zu einer aufrichtigen Demokratie, hier zu einem heuchlerischen Absolutismus.

Die Heuchelei ist überhaupt der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsre Tage, und zwar tritt dieses Laster ganz in dem Maße immer greller und unverschämter hervor, als die Menschheit aus ihrem inneren unversiegbaren Quell, und trotz des Christentums, sich neu erfrischte und der Lösung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte. Die Natur ist so stark, so unvertilgbar immer neu gebärend, daß keine erdenkliche Gewalt ihre Zeugungskraft zu schwächen vermöchte. In die siechenden Adern der römischen Welt ergoß sich das gesunde Blut der frischen germanischen Nationen; trotz der Annahme des Christentums blieb ein starker Tätigkeitstrieb, Lust zu kühnen Unternehmungen, ungebändigtes Selbstvertrauen das Element der neuen Herren der Welt. Wie in der ganzen Geschichte des Mittelalters wir aber immer nur auf den Kampf der weltlichen Gewalt gegen den Despotismus der römischen Kirche als den hervorstechendsten Zug treffen, so konnte auch da, wo er sich auszusprechen suchte, der künstlerische Ausdruck dieser neuen Welt immer nur im Gegensatze, im Kampfe gegen den Geist des Christentums sich geltend machen: als der Ausdruck einer vollkommen harmonisch gestimmten Einheit der Welt, wie es die Kunst der griechischen Welt war, konnte sich die Kunst der christlich-europäischen Welt nicht kundgeben, eben weil sie in ihrem tiefsten Innern, zwischen Gewissen und Lebenstrieb, zwischen Einbildung und Wirklichkeit, unheilbar und unversöhnbar gespalten war. Die ritterliche Poesie des Mittelalters, die, wie das Institut des Rittertums selbst, diesen Zwiespalt versöhnen sollte, konnte in ihren bezeichnendsten

Gebilden nur die Lüge dieser Versöhnung dartun; je höher und kühner sie sich erhob, desto empfindlicher klaffte der Abgrund zwischen dem wirklichen Leben und der eingebildeten Existenz, zwischen dem rohen, leidenschaftlichen Gebaren jener Ritter im leiblichen Leben, und ihrer überzärtlichen, verhimmelnden Aufführung in der Vorstellung. Eben deshalb ward das wirkliche Leben aus einer ursprünglich edlen, durchaus nicht anmutlosen Volkssitte zu einem unflätigen und lasterhaften, weil es nicht aus sich heraus, aus der Freude an sich und seinem sinnlichen Gebaren den Kunsttrieb nähren durfte, sondern für alle geistige Tätigkeit auf das Christentum angewiesen war, welches von vornherein alle Lebensfreude verwies und als verdammlich darstellte. — Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus, der Aberwitz des Heroismus: sie gab die Konvention für die Natur.

Erst als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die Kirche offenkundig sich nur noch als sinnlich wahrnehmbarer weltlicher Despotismus, und in Verbindung mit dem durch sie geheiligten, nicht minder sinnlich wahrnehmbaren, weltlichen Herrscherabsolutismus kundgab, sollte die sogenannte Wiedergeburt der Künste vor sich gehen. Womit man sich so lange den Kopf zermartert hatte, das wollte man leibhaftig, wie die weltlich prunkende Kirche selbst, endlich vor sich sehen; dies war aber nicht anders möglich als dadurch, daß man die Augen aufmachte, und so den Sinnen wieder ihr Recht widerfahren ließ. Daß man nun die Gegenstände des Glaubens, die verklärten Geschöpfe der Phantasie, sich in sinnlicher Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser Schönheit vor die Augen stellte, dies war die vollkommene Verneinung des Christentums selbst: und daß die Anleitung zu diesen Kunstschöpfungen aus der heidnischen Kunst der Griechen selbst hergenommen werden mußte, das war die schmachvollste Demütigung des Christentums. Nichtsdestoweniger aber eignete sich die Kirche diesen neu erwachten Kunsttrieb zu, verschmähte es somit nicht, sich mit den fremden Federn des Heidentums zu schmücken, und sich so als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin hinzustellen.

Aber auch das weltliche Herrentum hatte seinen Anteil an die Wiederbelebung der Künste. Nach langen Kämpfen in befestigter Gewalt nach unten, erweckte den Fürsten ein sorgen-

loser Reichtum die Lust zum feineren Genusse dieses Reichtums: sie nahmen dazu die den Griechen abgelernten Künste in ihren Sold: die „freie“ Kunst diente den vornehmen Herren, und man weiß bei genauer Betrachtung nicht genau anzugeben, wer mehr Heuchler war, ob Ludwig XIV., als er sich an seiner Hofbühne in gewandten Versen griechischen Tyrannenhaß vorrezitieren ließ, oder Corneille und Racine, als sie gegen die Gunstbezeugungen ihres Herren die Freiheitsglut und politische Tugend des alten Griechenlands und Roms ihren Theaterhelden in den Mund legten.

Konnte nun aber die Kunst da wirklich und wahrhaftig vorhanden sein, wo sie nicht als Ausdruck einer freien selbstbewußten Allgemeinheit aus dem Leben emporblühte, sondern von den Mächten, welche eben diese Allgemeinheit an ihrer freien Selbstentwicklung hinderten, in Dienst genommen und deshalb auch nur willkürlich aus fremden Zonen verpflanzt werden konnte? Gewiß nicht. Und doch werden wir sehen, daß die Kunst, statt sich von immerhin respektablen Herren, wie die geistige Kirche und geistreiche Fürsten es waren, zu befreien, einer viel schlimmeren Herrin mit Haut und Haar sich verkaufte: der Industrie.

Der griechische Zeus, der Vater des Lebens, sandte den Göttern, wenn sie die Welt durchschweiften, vom Olympos einen Boten zu, den jugendlichen, schönen Gott Hermes; er war der geschäftige Gedanke des Zeus: beflügelt schwang er sich von den Höhen in die Tiefen, die Allgegenwart des höchsten Gottes zu künden; auch dem Tode des Menschen war er gegenwärtig, er geleitete die Schatten der Geschiedenen in das stille Reich der Nacht; denn überall, wo die große Notwendigkeit der natürlichen Ordnung sich deutlich verkündete, war Hermes tätig und erkennbar, wie der ausgeführte Gedanke des Zeus.

Die Römer hatten einen Gott Mercurius, den sie dem griechischen Hermes verglichen. Seine geflügelte Geschäftigkeit gewann bei ihnen aber eine praktische Bedeutung: sie galt ihnen als die bewegliche Betriebsamkeit jener schachernden und wuchernden Kaufleute, die von allen Enden in den Mittelpunkt der römischen Welt zusammenströmten, um den üppigen Herren dieser Welt gegen vorteilhaften Gewinn alle sinnlichen Genüsse zuzu-

führen, welche die nächst umgebende Natur ihnen nicht zu bieten vermochte. Dem Römer erschien der Handel beim Überblick seines Wesens und Gebarens zugleich als Betrug, und wie ihn diese Krämerwelt bei seiner immer steigenden Genußsucht ein notwendiges Übel dünkte, hegte er doch eine tiefe Verachtung vor ihrem Treiben, und so ward ihm der Gott der Kaufleute, Merkur, zugleich zum Gott der Betrüger und Spitzbuben.

Dieser verachtete Gott rächte sich aber an den hochmütigen Römern, und warf sich statt ihrer zum Herren der Welt auf: denn krönet sein Haupt mit dem Heiligenscheine christlicher Heuchelei, schmückt seine Brust mit dem seelenlosen Abzeichen abgestorbener feudalistischer Ritterorden, so habt ihr ihn, den Gott der modernen Welt, den heilig-hochadeligen Gott der fünf Prozent, den Gebieter und Festordner unsrer heutigen — Kunst. Leibhaftig seht ihr ihn in einem bigotten englischen Bankier, dessen Tochter einen ruinierten Ritter vom Hosenbandorden heiratete, vor euch, wenn er sich von den ersten Sängern der italienischen Oper, lieber noch in seinem Salon, als im Theater (jedoch auch hier um keinen Preis am heiligen Sonntage) vorsingen läßt, weil er den Ruhm hat, sie hier noch teurer bezahlen zu müssen, als dort. Das ist Merkur und seine gelehrige Dienerin, die moderne Kunst.

Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unsrer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im Großen, saugt unsre Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sich eine herzlose Anmut aus den leblosen Überresten mittelalterlich ritterlicher Konvention, und läßt sich von da — mit scheinbarer Christlichkeit auch das Schärflein des Armen nicht verschmähend — zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebenssaftes ergießt.

Ihren Lieblingssitz hat sie im Theater aufgeschlagen, gerade wie die griechische Kunst zu ihrer Blütezeit; und sie hat ein Recht auf das Theater, weil sie der Ausdruck des gültigen öffentlichen Lebens unsrer Gegenwart ist. Unsre moderne theatralische Kunst versinnlicht den herrschenden Geist unsers öffent-

lichen Lebens, sie drückt ihn in einer alltäglichen Verbreitun
wie nie eine andre Kunst, denn sie bereitet ihre Feste Aber
Abend fast in jeder Stadt Europas. Somit bezeichnet si
ungemein verbreitete dramatische Kunst, dem Anscheine na
Blüte unsrer Kultur, wie die griechische Tragödie den
punkt des griechischen Geistes bezeichnete: aber diese ist die
der Fäulnis einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnu
menschlichen Dinge und Verhältnisse.

Diese Ordnung der Dinge brauchen wir hier nicht
näher zu charakterisieren, wir brauchen nur ehrlich den
und das öffentliche Wirken unsrer Kunst, und namentlich
der theatralischen zu prüfen, um den herrschenden Gei
Öffentlichkeit in ihr wie in einem getreuen Spiegelbilde
kennen: denn solch' ein Spiegelbild war die öffentliche
immer.

Und so erkennen wir denn in unsrer öffentlichen th
lischen Kunst keineswegs das wirkliche Drama, dieses eine
teilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes:
Theater bietet bloß den unbequemen Raum zur lockenden S
stellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, künstler
oder besser: kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser T
ist, als wirkliches Drama die innige Vereinigung aller
zweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke zu bewirken,
sich schon in seiner Teilung in die beiden Sonderarten des S
spiels und der Oper, wodurch dem Schauspiel der idealisie
Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vorn
der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Drama
gesprochen ist. Während im allgemeinen das Schauspiel
nie zu idealem, poetischem Schwunge sich erheben konnte
dern — auch ohne des hier zu übergehenden Einflusses ein
sittlichen Öffentlichkeit zu gedenken — fast schon wegen der
an Mitteln des Ausdruckes aus der Höhe in die Tiefe, au
erwärmenden Elemente der Leidenschaft in das erkältend
Intrigue fallen mußte, ward vollends die Oper zu einem
durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Hal
Band, aus dem sich ein jeder nach Belieben auflesen k
was seiner Genußfähigkeit am besten behagte, hier den zie
Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines
gers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalers

dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans. Oder liest man nicht heutzutage, diese oder jene neue Oper sei ein Meisterstück, denn sie enthalte viele schöne Arien und Duetten, auch sei die Instrumentation des Orchesters sehr brillant usw.? Der Zweck, der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen hat, der große dramatische Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein.

Solche Urteile sind borniert, aber ehrlich; sie zeigen ganz einfach, um was es dem Zuhörer zu tun ist. Es gibt auch eine große Anzahl beliebter Künstler, welche durchaus nicht in Abrede stellen, daß sie gerade nicht mehr Ehrgeiz hätten, als jenen bornierten Zuhörer zu befriedigen. Sehr richtig urteilen sie: wenn der Prinz von einer anstrengenden Mittagstafel, der Bankier von einer angreifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerk im Theater anlangt, so will er ausruhen, sich zerstreuen, unterhalten, er will sich nicht anstrengen und von neuem aufregen. Dieser Grund ist so schlagend wahr, daß wir ihm einzig nur zu entgegnen haben, wie es schicklicher sei, zu dem angegebenen Zwecke alles Mögliche, nur nicht das Material und das Vorgeben der Kunst verwenden zu wollen. Hierauf wird uns dann aber erwidert, daß, wolle man die Kunst nicht so verwenden, die Kunst ganz aufhören und dem öffentlichen Leben gar nicht mehr beizubringen sein, d. h. der Künstler nichts mehr zu leben haben würde.

Nach dieser Seite hin ist alles jämmerlich, aber treuherzig, wahr und ehrlich: zivilisierte Versunkenheit, modern christlicher Stumpfsinn!

Was sagen wir aber bei unleugbar so bewandten Umständen zu dem heuchlerischen Vorgeben manches unsrer Kunstheroen, dessen Ruhm an der Tagesordnung ist, wenn er sich den melancholischen Anschein wirklich künstlerischer Begeisterung gibt, wenn er nach Ideen greift, tiefe Beziehungen verwendet, auf Erschütterungen Bedacht nimmt, Himmel und Hölle in Bewegung setzt, kurz, wenn er sich so gebärdet, wie jene ehrlichen Tageskünstler behaupteten, daß man nicht verfahren müsse, wolle man seine Ware los werden? Was sagen wir dazu, wenn solche Heroen wirklich nicht nur unterhalten wollen, sondern sich selbst in die Gefahr stürzen, zu langweilen, um für tiefsinnig zu gelten, wenn sie somit selbst auf großen Erwerb verzichten, ja — doch

nur ein geborener Reicher vermag das! — sogar um
Schöpfungen willen selbst Geld ausgeben, somit also das
moderne Selbstopfer bringen? Zu was dieser ungeheur
wand? Ach, es gibt ja noch Eines außer Geld: nämli
was man unter andern Genüssen auch durch Geld heu
sich verschaffen kann: *Ruhm*! — Welcher Ruhm ist
unsrer öffentlichen Kunst zu erringen? Der Ruhm de
Öffentlichkeit, für welche diese Kunst berechnet ist, und
der Ruhmgierige nicht anders beizukommen vermag, als n
ihren trivialen Ansprüchen dennoch sich unterzuordnen wei
belügt er denn sich und das Publikum, indem er ihm sein sc
Kunstwerk gibt, und das Publikum belügt ihn und sich,
es ihm Beifall spendet; aber diese gegenseitige Lüge
großen Lüge des modernen Ruhmes an sich wohl schon we
wir es denn überhaupt verstehen, unsre allereigensüc
Leidenschaften mit den schönen Hauptlügen von „Patrioti
„Ehre", „Gesetzlichkeitssinn" usw. zu behängen.

Woher kommt es aber, daß wir es für nötig halte
gegenseitig so offenkundig zu belügen? — Weil jene Begri
Tugenden im Gewissen unsrer herrschenden Zustände all
vorhanden sind, zwar nicht in ihrem guten, aber doch in
schlechten Gewissen. Denn so gewiß ist es, daß das E
Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiß ist es auch, d
wahre Kunst vorhanden ist. Die größten und edelsten
— Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freud
Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhundert
Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört u
tönt ihr Ruf in unsern Ohren: aber aus unsern eitle
meinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres
verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vo
Kunst, wir ließen sie erhabene Künstler sein, verwehrten
aber das Kunstwerk, denn das große, wirkliche, eine Ku
können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen w
wirken. Die Tragödie des Aischylos und Sophokles w
Werk Athens.

Was nützt nun dieser Ruhm der Edlen? Was nü
uns, daß *Shakespeare* als zweiter Schöpfer den uner
Reichtum der wahren menschlichen Natur uns erschloß?
nützte es uns, daß *Beethoven* der Musik männliche, s

dige Dichterkraft verlieh? Fragt die armseligen Karikaturen eurer Theater, fragt die gassenhauerischen Gemeinplätze eurer Opernmusiken, und ihr erhaltet die Antwort! Aber, braucht ihr erst zu fragen? Ach nein! Ihr wißt es recht gut; ihr wollt es ja eben nicht anders, ihr stellt euch nur, als wüßtet ihr es nicht!

Was ist nun eure Kunst, was euer Drama?

Die Februarrevolution entzog in Paris den Theatern die öffentliche Teilnahme, viele von ihnen drohten einzugehen. Nach den Junitagen kam ihnen Cavaignac, mit der Aufrechthaltung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung beauftragt, zu Hilfe und forderte Unterstützung zu ihrem Weiterbestehen. Warum? Weil die Brotlosigkeit, das Proletariat durch das Eingehen der Theater vermehrt werden würde. Also bloß dieses Interesse hat der Staat am Theater! Er sieht in ihm die industrielle Anstalt; nebenbei wohl aber auch ein geistschwächendes, Bewegung absorbierendes, erfolgreiches Ableitungsmittel für die gefahrdrohende Regsamkeit des erhitzten Menschenverstandes, welcher im tiefsten Mißmut über die Wege brütet, auf denen die entwürdigte menschliche Natur wieder zu sich selbst gelangen soll, sei es auch auf Kosten des Bestehens unsrer — sehr zweckmäßigen Theaterinstitute!

Nun, dies ist ehrlich ausgesprochen, und der Unverhohlenheit dieses Ausspruches ganz zur Seite steht die Klage unsrer modernen Künstlerschaft und ihr Haß gegen die Revolution. Was hat aber mit diesen Sorgen, diesen Klagen die Kunst gemein?

Halten wir nun die öffentliche Kunst des modernen Europa in ihren Hauptzügen zu der öffentlichen Kunst der Griechen, um uns deutlich den charakteristischen Unterschied derselben vor die Augen zu stellen.

Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins: das Tiefste und Edelste unsres menschlichen Bewußtseins ist der reine Gegensatz, die Verneinung unsrer öffentlichen Kunst. Dem Griechen war die Aufführung einer Tragödie eine religiöse Feier, auf ihrer Bühne bewegten sich Götter und spendeten den Menschen ihre Weisheit: unser schlechtes Gewissen stellt unser Theater selbst so tief in der

öffentlichen Achtung, daß es die Angelegenheit der Polizei
darf, dem Theater alles Befassen mit religiösen Gegenstän
zu verbieten, was gleich charakteristisch ist für unsre Relig
wie für unsre Kunst. In den weiten Räumen des griechisc
Amphitheaters wohnte das ganze Volk den Vorstellungen
in unsern vornehmen Theatern faulenzt nur der vermöge
Teil desselben. Seine Kunstwerkzeuge zog der Grieche aus
Ergebnissen höchster gemeinschaftlicher Bildung; wir aus de
tiefster sozialer Barbarei. Die Erziehung des Griechen ma
ihn von frühester Jugend an sich selbst zum Gegenstande kü
lerischer Behandlung und künstlerischen Genusses, an Leib
an Geist: unsre stumpfsinnige, meist nur auf zukünftigen
dustriellen Erwerb zugeschnittene Erziehung bringt uns ein alber
und doch hochmütiges Behagen an unsrer künstlerischen
geschicklichkeit bei, und läßt uns die Gegenstände irgend wel
künstlerischen Unterhaltung nur außer uns suchen, mit
gefähr demselben Verlangen, wie der Wüstling den flüchti
Liebesgenuß einer Protistuierten aufsucht. So war der Gri
selbst Darsteller, Sänger und Tänzer, seine Mitwirkung bei
Aufführung einer Tragödie war ihm höchster Genuß an d
Kunstwerke selbst, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnu
durch Schönheit und Bildung zu diesem Genusse berechtigt
sein: wir lassen einen gewissen Teil unsers gesellschaftlic
Proletariats, das sich ja in jeder Klasse vorfindet, zu un
Unterhaltung abrichten; unsaubere Eitelkeit, Gefallsucht, u
unter gewissen Bedingungen, Aussicht auf schnellen, reichlic
Gelderwerb füllen die Reihen unsrer Theaterpersonale.
der griechische Künstler, außer durch seinen eigenen Genuß
Kunstwerke durch den Erfolg und die öffentliche Zustimmu
belohnt wurde, wird der moderne Künstler gehalten und —
zahlt. Und so gelangen wir denn dahin, den wesentlic
Unterschied fest und scharf zu bezeichnen, nämlich: die griechi
öffentliche Kunst war eben Kunst, die unsrige — künstleris
Handwerk.

Der Künstler hat, außer an dem Zwecke seines Schaffe
schon an diesem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes
dessen Formung selbst Genuß; sein Produzieren ist ihm an
für sich erfreuende und befriedigende Tätigkeit, nicht Arb
Dem Handwerker gilt nur der Zweck seiner Bemühung,

Nutzen, den ihm seine Arbeit bringt; die Tätigkeit, die er verwendet, erfreut ihn nicht, sie ist ihm nur Beschwerde, unumgängliche Notwendigkeit, die er am liebsten einer Maschine aufbürden möchte: seine Arbeit vermag ihn nur aus Zwang zu fesseln; deshalb ist er auch nicht mit dem Geiste dabei gegenwärtig, sondern beständig darüber hinaus bei dem Zwecke, den er so gerade wie möglich erreichen möchte. Ist nun aber der unmittelbare Zweck des Handwerkers nur die Befriedigung eines eigenen Bedürfnisses, z. B. die Herstellung seiner eigenen Wohnung, seiner eigenen Gerätschaften, Kleidung usw., so wird ihm mit dem Behagen an den ihm verbleibenden nützlichen Gegenständen allmählich auch Neigung zu einer solchen Zubereitung des Stoffes, wie sie seinem persönlichen Geschmacke zusagt, eintreten; nach der Herstellung des Notwendigsten wird daher sein auf weniger drängende Bedürfnisse gerichtetes Schaffen sich von selbst zu einem künstlerischen erheben: gibt er aber das Produkt seiner Arbeit von sich, verbleibt ihm davon nur der abstrakte Geldeswert, so kann sich unmöglich seine Tätigkeit je über den Charakter der Geschäftigkeit der Maschine erheben; sie gilt ihm nur als Mühe, als traurige, saure Arbeit. Dies letztere ist das Los des Sklaven der Industrie; unsre heutigen Fabriken geben uns das jammervolle Bild tiefster Entwürdigung des Menschen: ein beständiges, geist- und leibtötendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck.

Die beklagenswerte Einwirkung des Christentums läßt sich auch hierin nicht erkennen. Setzte dieses nämlich den Zweck des Menschen gänzlich außerhalb seines irdischen Daseins, und galt ihm nur dieser Zweck, der absolute, außermenschliche Gott, so konnte das Leben nur in bezug auf seine unumgänglichst notwendigen Bedürfnisse Gegenstand menschlicher Sorgfalt sein; denn, da man das Leben nun einmal empfangen hatte, war man auch verpflichtet, es zu erhalten, bis es Gott allein gefallen möchte, uns von seiner Last zu befreien: keineswegs aber durften seine Bedürfnisse uns Lust zu einer liebevollen Behandlung des Stoffes erwecken, den wir zu ihrer Befriedigung zu verwenden hatten; nur der abstrakte Zweck der notdürftigen Erhaltung des Lebens konnte unsre sinnliche Tätigkeit rechtfertigen, und so sehen wir mit Entsetzen in einer heutigen Baumwollenfabrik den Geist des Christentums ganz aufrichtig verkörpert: zugunsten der Reichen

ist Gott Industrie geworden, die den armen christlichen Arbeiter gerade nur so lange am Leben erhält, bis himmlische Handelskonstellationen die gnadenvolle Notwendigkeit herbeiführen, ihn in eine bessere Welt zu entlassen.

Das eigentliche Handwerk kannte der Grieche gar nicht. Diese Beschaffung der sogenannten notwendigen Lebensbedürfnisse, welche, genau genommen, die ganze Sorge unsers Privat- wie öffentlichen Lebens ausmacht, dünkte den Griechen nie würdig, ihm der Gegenstand besondrer und anhaltender Aufmerksamkeit zu sein. Sein Geist lebte nur in der Öffentlichkeit, in der Volksgenossenschaft: die Bedürfnisse dieser Öffentlichkeit machten seine Sorge aus; diese aber befriedigte der Patriot, der Staatsmann, der Künstler, nicht der Handwerker. Zu dem Genusse der Öffentlichkeit schritt der Grieche aus einer einfachen, prunklosen Häuslichkeit: schändlich und niedrig hätte es ihm gegolten, hinter prachtvollen Wänden eines Privatpalastes der raffinierten Üppigkeit und Wollust zu fröhnen, wie sie heutzutage den einzigen Gehalt des Lebens eines Helden der Börse ausmachen; denn hierin unterschied sich der Grieche eben von dem egoistischen orientalisierten Barbaren. Die Pflege seines Leibes verschaffte er sich in den gemeinsamen öffentlichen Bädern und Gymnasien; die einfach edle Kleidung war der Gegenstand künstlerischer Sorgfalt meistens der Frauen, und wo er irgend auf die Notwendigkeit des Handwerkes stieß, lag es eben in seiner Natur, diesem alsbald die künstlerische Seite abzugewinnen und es zur Kunst zu erheben. Das gröbste der häuslichen Hantierung wies er aber von sich ab — dem S k l a v e n zu.

Dieser S k l a v e ist nun die verhängnisvolle Angel alles Weltgeschickes geworden. Der Sklave hat, durch sein bloßes, als notwendig erachtetes Dasein als Sklave, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit aller Schönheit und Stärke des griechischen Sondermenschentumes aufgedeckt, und für alle Zeiten nachgewiesen, d a ß S c h ö n h e i t u n d S t ä r k e, a l s G r u n d z ü g e d e s ö f f e n t l i c h e n L e b e n s, n u r d a n n b e g l ü c k e n d e D a u e r h a b e n k ö n n e n, w e n n s i e a l l e n M e n s c h e n z u e i g e n s i n d.

Leider aber ist es bis jetzt nur bei diesem Nachweise geblieben. In Wahrheit bewährt sich die Jahrtausende lange Revolution des Menschentumes fast nur im Geiste der Reaktion: sie hat den schönen freien Menschen zu sich, zum Sklaventum

herabgezogen; der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden.

Dem Griechen galt nur der schöne und starke Mensch frei, und dieser Mensch war eben nur er: was außerhalb dieses griechischen Menschen, des Apollonpriesters lag, war ihm Barbar, und wenn er sich seiner bediente — Sklave. Sehr richtig war auch der Nicht-Grieche in Wirklichkeit Barbar und Sklave; aber er war Mensch, und sein Barbarentum, sein Sklaventum war nicht seine Natur, sondern sein Schicksal, die Sünde der Geschichte an seiner Natur, wie es heutzutage die Sünde der Gesellschaft und Zivilisation ist, daß aus den gesündesten Völkern im gesündesten Klima Elende und Krüppel geworden sind. Diese Sünde der Geschichte sollte sich aber an dem freien Griechen selbst gar bald ebenfalls ausüben: wo das Gewissen der absoluten Menschenliebe in den Nationen nicht lebte, brauchte der Barbar den Griechen nur zu unterjochen, so war es mit seiner Freiheit auch um seine Stärke, seine Schönheit getan; und in tiefer Zerknirschung sollten zweihundert Millionen im römischen Reich wüst durcheinander geworfener Menschen gar bald empfinden, daß — sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können — alle Menschen gleich Sklave und elend sein müßten.

Und so sind wir denn bis auf den heutigen Tag Sklaven, nur mit dem Troste des Wissens, daß wir eben alle Sklaven sind: Sklaven, denen einst christliche Apostel und Kaiser Konstatin rieten, ein elendes Diesseits geduldig um ein besseres Jenseits hinzugeben; Sklaven, denen heute von Bankiers und Fabrikbesitzern gelehrt wird, den Zweck des Daseins in der Handwerksarbeit um das tägliche Brot zu suchen. Frei von dieser Sklaverei fühlte sich zu seiner Zeit nur Kaiser Konstantin, der über das, ihnen als nutzlos dargestellte irdische Leben seiner gläubigen Untertanen als genußsüchtiger heidnischer Despot verfügte; frei fühlt sich heutzutage, wenigstens im Sinne der öffentlichen Sklaverei, nur der, welcher Geld hat, weil er sein Leben nach Belieben zu etwas Anderm, als eben nur dem Gewinne des Lebens verwenden kann. Wie nun das Bestreben nach Befreiung aus der allgemeinen Sklaverei in der römischen und mittelalterlichen Welt sich als Verlangen nach absoluter Herrschaft kundgab, so tritt es heute als Gier nach Geld auf; und wundern wir

uns daher nicht, wenn auch die Kunst nach Gelde geht, denn nach seiner Freiheit, seinem Gotte strebt alles: unser Gott aber ist das Geld, unsre Religion der Gelderwerb.

Die Kunst bleibt an sich aber immer, was sie ist; wir müssen nur sagen, daß sie in der modernen Öffentlichkeit nicht vorhanden ist: sie lebt aber, und hat im Bewußtsein des Individuums immer als eine, unteilbare schöne Kunst gelebt. Somit ist der Unterschied nur der: bei den Griechen war sie im öffentlichen Bewußtsein vorhanden, wogegen sie heute nur im Bewußtsein des einzelnen, im Gegensatze zu dem öffentlichen Unbewußtsein davon, da ist. Zur Zeit ihrer Blüte war die Kunst bei den Griechen daher konservativ, weil sie dem öffentlichen Bewußtsein als ein gültiger und entsprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns ist die echte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatze zur gültigen Allgemeinheit existiert.

Bei den Griechen war das vollendete, das dramatische Kunstwerk, der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren; es war, im innigen Zusammenhange mit ihrer Geschichte, die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes gegenüber stand, sich begriff, und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelsten Genusse sich gleichsam selbst verzehrte. Jede Zerteilung dieses Genusses, jede Zersplitterung der in einen Punkt vereinigten Kräfte, jedes Auseinandergehen der Elemente nach verschiedenen besonderen Richtungen — mußte diesem herrlich einen Kunstwerke, wie dem ähnlich beschaffenen Staate selbst, nur nachteilig sein, und deswegen durfte es nur fortblühen, nicht aber sich verändern. Somit war die Kunst konservativ, wie die edelsten Männer des griechischen Staates zu der gleichen Zeit konservativ waren, und Aischylos ist der bezeichnendste Ausdruck dieses Konservativismus: sein herrlichstes konservatives Kunstwerk ist die Oresteia, mit der er sich als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegenstellte. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiste der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit; aber die Niederlage des Aischylos war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates.

Mit dem späteren Verfall der Tragödie hörte die Kunst

immer mehr auf, der Ausdruck des öffentlichen Bewußtseins zu sein: das Drama löste sich in seine Bestandteile auf: Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik usw. verließen den Reigen, in dem sie vereint sich bewegt hatten, um nun jede ihren Weg für sich zu gehen, sich selbständig, aber einsam, egoistisch fortzubilden. Und so war es bei der Wiedergeburt der Künste, daß wir zunächst auf diese vereinzelten griechischen Künste trafen, wie sie aus der Auflösung der Tragödie sich entwickelt hatten: das große griechische Gesamtkunstwerk durfte unserm verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste nicht in seiner Fülle zuerst aufstoßen: denn wir hätten wir es verstehen sollen? Wohl aber wußten wir uns jene vereinzelten Kunsthandwerke zu eigen zu machen; denn als edle Handwerke, zu denen sie schon in der römisch-griechischen Welt herabgesunken waren, lagen sie unserm Geiste und Wesen nicht so ferne: der Zunft- und Handwerksgeist des neuen Bürgertums regte sich lebendig in den Städten; Fürsten und Vornehme gewannen es lieb, ihre Schlösser anmutiger bauen und verzieren, ihre Säle mit reizenderen Gemälden ausschmücken zu lassen, als es die rohe Kunst des Mittelalters vermocht hatte. Die Pfaffen bemächtigten sich der Rhetorik für die Kanzeln, der Musik für den Kirchenchor; und es arbeitete sich die neue Handwerkswelt tüchtig in die einzelnen Künste der Griechen hinein, so weit sie ihr verständlich und zweckmäßig erschienen.

Jede dieser einzelnen Künste, zum Genuß und zur Unterhaltung der Reichen üppig genährt und gepflegt, hat nun die Welt mit ihren Produkten reichlich erfüllt; große Geister haben in ihnen Entzückendes geleistet: die eigentliche wirkliche Kunst ist aber durch und seit der Renaissance noch nicht wiedergeboren worden; denn das vollendete Kunstwerk, der große, einige Ausdruck einer freien schönen Öffentlichkeit, das *Drama*, die *Tragödie*, ist — so große Tragiker auch hie und da gedichtet haben — noch nicht *wiedergeboren*, eben weil es nicht *wieder* geboren, sondern von neuem *geboren* werden muß.

Nur die große *Menschheitsrevolution*, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dieses Kunstwerk uns gewinnen; denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde das von neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner, aber beschränkter Bildung, entriß und verschlang.

Aber eben die **Revolution**, nicht etwa die **Restauration**, kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist unendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein. Etwas ganz Anders haben wir daher zu schaffen, als etwa eben nur das Griechentum wieder herzustellen; gar wohl ist die törige Restauration eines Scheingriechentums im Kunstwerke versucht worden, — was ist von Künstlern bisher auf Bestellung nicht versucht worden? — Aber etwas andres als wesenloses Gaukelspiel hat nie daraus hervorgehen können: es waren dies eben nur Kundgebungen desselben heuchlerischen Strebens, welches wir in unsrer ganzen offiziellen Zivilisationsgeschichte immer im Ausweichen des einzig richtigen Strebens begriffen sehen, des Strebens der Natur.

Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wußten, und weswegen sie eben zugrunde gehen mußten, das wissen **wir**. Gerade der Fall, dessen Ursache wir nach langem Elend und aus tiefstem allgemeinen Leiden heraus erkennen, zeigt uns deutlich, was wir werden müssen: er zeigt uns, daß wir alle Menschen lieben müssen, um uns selbst wieder lieben, um Freude an uns selbst wieder gewinnen zu können. Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen; aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses.

Zu diesem Ziele bedürfen wir der allgewaltigsten Kraft der Revolution; denn nur **die** Revolutionskraft ist die unsrige, die an das Ziel hindringt, an das Ziel, dessen Errichtung sie einzig dafür rechtfertigen kann, daß sie ihre erste Tätigkeit in der Zersplitterung der griechischen Tragödie, in der Auflösung des athenischen Staates ausübte.

Woher sollen wir nun aber diese Kraft schöpfen im Zustande tiefster Entkräftigung? Woher die menschliche Stärke gegen den alles lähmenden Druck einer Zivilisation, welche den Menschen vollkommen verleugnet? Gegen den Übermut einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet? Woher das Licht zur Erleuchtung jenes herrschenden, grausamen Aberglaubens, daß jene Zivilisation, jene Kultur an sich mehr wert seien, als der wirkliche lebendige Mensch? Daß der Mensch nur als Werkzeug jener gebietenden abstrakten Mächte Wert und Geltung habe, nicht an sich und als Mensch?

Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiß, da wenden wir uns endlich verzweifelnd wieder an — die Natur. Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeschickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Christentums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verleugnet, so hat sie sich eben einen Feind erschaffen, der sie notwendig einst so weit vernichten muß, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende Natur. Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern, Kultur und Zivilisation, das Gesetz verkündigen: „so weit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; so weit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren!"

In dem menschenfeindlichen Fortschreiten der Kultur sehen wir jedenfalls dem glücklichen Erfolge entgegen, daß ihre Last und Beschränkung der Natur so riesenhaft anwachse, daß sie der zusammengepreßten unsterblichen Natur endlich die nötige Schnellkraft gibt, mit einem einzigen Rucke die ganze Last und Beengung weit von sich zu schleudern; und diese ganze Kulturanhäufung hätte somit die Natur nur ihre ungeheure Kraft erkennen gelehrt: die Bewegung dieser Kraft aber ist — die Revolution.

Wie äußert sich auf dem gegenwärtigen Standpunkte der sozialen Bewegung nun diese revolutionäre Kraft? Äußert sie sich nicht zunächst als der Trotz des Handwerkers auf das moralische Bewußtsein von seiner Arbeitsamkeit gegenüber der lasterhaften Trägheit oder unsittlichen Geschäftigkeit der Reichen? Will er nicht, wie aus Rache, das Prinzip der Arbeit zur einzig be-

rechtigten Religion der Gesellschaft erheben? Den Reichen zwingen, gleich ihm zu arbeiten, um auch im Schweiße seines Angesichts sein tägliches Brot sich zu verdienen? Hätten wir nicht zu fürchten, daß die Ausführung dieses Zwanges, die Anerkennung jenes Prinzipes gerade das menschenentwürdigende Handwerkertum endlich zur absoluten Weltmacht erheben, und, um bei unserm Hauptgegenstande zu bleiben, die Kunst geradezu für alle Zeit unmöglich machen müßte?

In Wahrheit ist dies die Befürchtung manches redlichen Freundes der Kunst, sogar manches aufrichtigen Menschenfreundes, dem es um den Schutz des edleren Kernes unsrer Zivilisation wirklich allein zu tun ist. Diese verkennen aber das eigentliche Wesen der großen sozialen Bewegung; sie beirren die zur Schau getragenen Theorien unsrer doktrinären Sozialisten, welche mit dem gegenwärtigen Bestande unsrer Gesellschaft unmögliche Verträge schließen wollen; sie täuscht der unmittelbare Ausdruck der Entrüstung des leidendsten Teiles unsrer Gesellschaft, welcher in Wahrheit aber ein tieferer, edlerer Naturdrang zugrunde liegt, der Drang nach würdigem Genusse des Lebens, dessen materiellen Unterhalt der Mensch sich nicht mit dem Aufwande aller seiner Lebenskräfte mühselig mehr verdienen, sondern dessen er sich als Mensch erfreuen will: es ist somit, genau betrachtet, der Drang aus dem Handwerkertume heraus zum künstlerischen Menschentum, zur freien Menschenwürde.

Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen. Aus ihrem Zustande zivilisierter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unsrer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit!

Den Gang der sozialen Entwicklung, wie er die Geschichte durchschreiten wird, hier näher zu bezeichnen, kann weder unsre Aufgabe sein, noch dürfte überhaupt in diesem Bezuge ein doktrinärer Kalkül dem von aller Voraussetzung unabhängigen geschichtlichen Gebaren der gesellschaftlichen Natur des Menschen etwas vorzeichnen können. Nichts wird gemacht in der Geschichte,

sondern alles macht sich selbst nach seiner inneren Notwendigkeit. Unmöglich kann aber der Zustand, in welchem dereinst die Bewegung als bei ihrem Ziele angekommen sein wird, ein andrer als ein dem gegenwärtigen geradezu entgegengesetzter sein, sonst wäre die ganze Geschichte ein kreisförmiges, unruhiges Durcheinander, keineswegs aber die notwendige Bewegung eines Stromes, welcher bei allen Biegungen, Abweichungen und Überschwemmungen, dennoch immer in der Hauptrichtung sich ergießt.

In diesem künftigen Zustande nun dürfen wir die Menschen erkennen, wie sie sich von einem letzten Aberglauben, d. i. Verkennen der Natur, befreit haben, eben jenem Aberglauben, durch welchen der Mensch sich bisher nur als das Werkzeug zu einem Zwecke erblickte, der außer ihm selbst lag. Weiß der Mensch sich endlich selbst einzig und allein als Zweck seines Daseins, und begreift er, daß er diesen Selbstzweck am vollkommensten nur in der Gemeinschaft mit allen Menschen erreicht, so wird sein gesellschaftliches Glaubensbekenntnis nur in einer positiven Bestätigung jener Lehre Jesus' bestehen können, in welcher er ermahnte: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden, denn dieses hat euch euer himmlischer Vater alles von selbst gegeben!" Dieser himmlische Vater wird dann kein andrer sein, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle aller zu eigen macht. Eben daß die rein physische Erhaltung des Lebens bisher der Gegenstand der Sorge, und zwar der wirklichen, meist alle Geistestätigkeit lähmenden, Leib und Seele verzehrenden Sorge sein mußte, darin lag das Laster und der Fluch unsrer geselligen Einrichtungen! Diese Sorge hat den Menschen schwach, knechtisch, stumpf und elend gemacht, zu einem Geschöpfe, das nicht lieben und nicht hassen kann, zu einem Bürger, der jeden Augenblick den letzten Rest seines freien Willens hingab, wenn nur diese Sorge ihm erleichtert werden konnte.

Hat die brüderliche Menschheit ein- für allemal diese Sorgen von sich abgeworfen, und sie — wie der Grieche dem Sklaven — der Maschine zugewiesen, diesem künftigen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen, dem er bis jetzt diente wie der Fetischanbeter dem von seinen eigenen Händen verfertigten Götzen, so

wird all' sein befreiter Tätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben. In weit erhöhtem Maße werden wir so das griechische Lebenselement wiedergewinnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwicklung war, wird uns das Ergebnis geschichtlichen Ringens sein; was ihm ein halb unbewußtes Geschenk war, wird uns als ein erkämpftes Wissen verbleiben, denn was die Menschheit in ihrer großen Gesamtheit wirklich weiß, das kann ihr nicht mehr entschwinden.

Nur starke Menschen kennen die Liebe, nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst. Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äußern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demut und Frucht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist Mitleid und Nachsicht: nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag. In jedem Himmelsstriche, bei jedem Stamme, werden die Menschen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Tätigkeit der Schönheit aber ist die Kunst.

Was uns als der Zweck des Lebens erscheint, dafür erziehen wir uns und unsre Kinder. Zu Krieg und Jagd ward der Germane, zu Enthaltsamkeit und Demut der aufrichtige Christ, zu industriellem Erwerb, selbst durch Kunst und Wissenschaft, wird der moderne Staatsuntertan erzogen. Ist unserm zukünftigen freien Menschen der Gewinn des Lebensunterhaltes nicht mehr der Zweck des Lebens, sondern ist durch einen tätig gewordenen neuen Glauben, oder besser: Wissen, der Gewinn des Lebensunterhaltes gegen eine ihm entsprechende natürliche Tätigkeit uns außer allem Zweifel gesetzt, kurz — ist die Industrie nicht mehr unsre Herrin, sondern unsre Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen, und zu dem wirklichsten Genusse dieser Freude unsre Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen streben. Die Erziehung, von der Übung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird schon aus ungestörter Liebe zu dem Kinde, und aus Freude am Gedeihen seiner Schönheit, eine rein künstlerische werden, und jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein. Die Verschiedenartigkeit der natürlichen

Neigungen wird die mannigfachsten Künste, und in ihnen die mannigfachsten Richtungen, zu einem ungeahnten Reichtume ausbilden; und wie das Wissen aller Menschen endlich in dem einen tätigen Wissen des freien, einigen Menschentumes seinen religiösen Ausdruck finden wird, so werden alle diese reich entwickelten Künste ihren verständnisreichsten Vereinigungspunkt im Drama, in der herrlichen Menschentragödie finden. Die Tragödien werden die Feste der Menschheit sein: in ihnen wird, losgelöst von jeder Konvention und Etikette, der freie, starke und schöne Mensch die Wonnen und Schmerzen seiner Liebe feiern, würdig und erhaben das große Liebesopfer seines Todes vollziehen.

Diese Kunst wird wieder konservativ sein; aber in Wahrheit und ihrer wirklichen Dauer- und Blütekraft wegen wird sie sich von selbst erhalten, nicht eines außer ihr liegenden Zwecke wegen bloß nach Erhaltung schreien, denn sehet: diese Kunst geht nicht nach Gelde!

„Utopien! Utopien!“ höre ich sie rufen, die großen Weisen und Überzuckerer unsrer modernen Staats- und Kunstbarbarei, die sogenannten praktischen Menschen, die in der Handhabung ihrer Praktik sich täglich nur durch Lügen und Gewaltstreiche, oder — wenn sie nämlich ehrlich sind — höchstens durch Unwissenheit helfen können.

„Schönes Ideal, das, wie jedes Ideal, uns nur vorschweben, von dem zur Unvollkommenheit verdammten Menschen leider aber nicht erreicht werden soll.“ So seufzt der gutmütige Schwärmer für das Himmelreich, in welchem, wenigstens für seine Person, Gott den unbegreiflichen Fehler dieser Erd- und Menschenschöpfung wieder gut machen wird.

Sie leben, leiden, lügen und lästern tatsächlich in dem widerlichsten Zustande, dem schmutzigen Bodensatze eines in Wahrheit eingebildeten und deshalb unverwirklichten Utopiens, mühen und überbieten sich in jeder Kunst der Heuchelei für die Aufrechthaltung der Lüge dieses Utopiens, aus welchem sie täglich als verstümmelte Krüppel gemeinster und frivolster Leidenschaft auf den platten, nackten Boden der nüchternsten Wahrheit jämmer-

lich herabfallen, und halten oder verschreien die einzig natürliche Erlösung aus ihrer Verzauberung für Chimäre, für ein Utopien, gerade wie die Leidenden im Narrenhause ihre verrückten Einbildungen für Wahrheit, die Wahrheit aber für Verrücktheit halten.

Kennt die Geschichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal, so war es das Christentum; denn sie hat klar und deutlich gezeigt, und zeigt es noch jeden Tag, daß seine Prinzipien sich nicht verwirklichen ließen. Wie konnten diese Prinzipien auch wirklich lebendig werden, in das wahrhafte Leben übergehen, da sie gegen das Leben gerichtet waren, das Lebendige verleugneten und verdammten? Das Christentum ist rein geistigen, übergeistigen Gehaltes; es predigt Demut, Entsagung, Verachtung alles Irdischen, und in dieser Verachtung — Bruderliebe: wie stellt sich die Erfüllung heraus in der modernen Welt, die sich ja doch eine christliche nennt und die christliche Religion als ihre unantastbare Basis festhält? Als Hochmut der Heuchelei, Wucher, Raub an den Gütern der Natur und egoistische Verachtung der leidenden Nebenmenschen. Woher nun dieser krasse Gegensatz in der Ausführung gegen die Idee? Eben weil die Idee krank, der momentanen Erschlaffung und Schwächung der menschlichen Natur entkeimt war, und gegen die wahre, gesunde Natur des Menschen sich versündigte. Wie stark diese Natur aber ist, wie unversiegbar ihre immer neu gebärende Fülle, das hat sie gerade unter dem allgemeinen Drucke jener Idee bewiesen, die, wenn ihre innerste Konsequenz sich erfüllt hätte, den Menschen eigentlich gänzlich von der Erde vertilgt haben müßte, da ja auch die Enthaltung von der Geschlechtsliebe in ihr als höchste Tugend begriffen war. Ihr seht nun aber, daß trotz jener allmächtigen Kirche der Mensch in solcher Fülle vorhanden ist, daß eure christlich-ökonomische Staatsweisheit gar nicht einmal weiß, was sie mit dieser Fülle anfangen soll, daß ihr euch nach sozialen Mordmitteln umsehet zu ihrer Vertilgung, ja daß ihr wirklich froh wäret, wenn der Mensch vom Christentume umgebracht worden wäre, damit der einzige abstrakte Gott eures lieben Ichs allein nur noch auf dieser Welt Raum gewinnen dürfte!

Das sind die Menschen, die über „Utopien" schreien, wenn der gesunde Menschenverstand ihren wahnsinnigen Experimenten gegenüber an die wirklich und einzig sichtbar und greiflich vor-

handene Natur appelliert, wenn er von der göttlichen Vernunft des Menschen nichts weiter verlangt, als daß sie uns den Instinkt des Tieres in der sorgenlosen, wenn auch nicht bemühungslosen, Auffindung der Mittel seines Lebensunterhaltes ersetzen soll! Und wahrlich, kein höheres Resultat verlangen wir von ihr für die menschliche Gesellschaft, um auf dieser einen Grundlage das herrlichste, reichste Gebäude der wirklichen schönen Kunst der Zukunft aufzubauen!

Der wirkliche Künstler, der schon jetzt den rechten Standpunkt erfaßt hat, vermag, da dieser Standpunkt doch ewig wirklich vorhanden ist, schon jetzt daher an dem Kunstwerk der Zukunft zu arbeiten. Jede der Schwesterkünste hat auch in Wahrheit von je her, und so auch jetzt, in zahlreichen Schöpfungen ihr hohes Bewußtsein von sich kundgegeben. Wodurch aber litten von je her, und vor allem in unserm heutigen Zustande, die begeisterten Schöpfer jener edlen Werke? War es nicht durch ihre Berührung mit der Außenwelt, also mit der Welt, der ihre Werke angehören sollten? Was hat wohl den Architekten empört, wenn er seine Schöpferkraft auf Bestellung an Kasernen und Mietwohnhäusern zersplittern mußte? Was kränkte den Maler, wenn er die widerliche Fratze eines Millionärs porträtieren, was den Musiker, wenn er Tafelmusiken komponieren, was den Dichter, wenn er Leihbibliothekromane schreiben mußte? Was war dann sein Leiden? Daß er seine Schöpfungskraft an den Erwerb vergeuden, seine Kunst zum Handwerk machen mußte! — Was aber hat endlich der Dramatiker zu leiden, wenn er alle Künste zum höchsten Kunstwerk, zum Drama vereinigen will? Alle Leiden der übrigen Künstler zusammen!

Was er schafft, wird zum Kunstwerke wirklich erst dadurch, daß es vor der Öffentlichkeit in das Leben tritt, und ein dramatisches Kunstwerk tritt nur durch das Theater in das Leben. Was sind aber heutzutage diese, über die Hülfe aller Künste verfügenden Theaterinstitute? Industrielle Unternehmungen, und zwar selbst da, wo Staaten oder Fürsten sie besonders dotieren: ihre Leitung wird meistens denselben Männern übertragen, die gestern eine Spekulation in Getreide dirigierten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen, falls sie nicht ihre Kenntnisse in den Mysterien des Kammerherrndienstes oder ähnlichen Funktionen für das Erfassen der

theatralischen Würde ausgebildet haben. So lange man in einem Theaterinstitute, dem herrschenden Charakter der Öffentlichkeit nach, und bei der dem Theaterdirektor auferlegten Notwendigkeit, mit dem Publikum eben nur als geschickter kaufmännischer Spekulant zu verkehren, nichts anders als ein Mittel für den Geldumlauf zur Produktion von Zinsen für das Kapital erblickt, ist es natürlich auch ganz folgerichtig, daß man nur einem in solchem Bezug Geschäftskundigen seine Leitung, d. h. Ausbeutung, übergibt: denn eine wirklich künstlerische Leitung, also eine solche, die dem ursprünglichen Zwecke des Theaters entspräche, würde allerdings sehr übel imstande sein, den modernen Zweck desselben zu verfolgen. — Eben deshalb muß es aber jedem Einsichtsvollen deutlich werden, daß, soll das Theater irgendwie seiner natürlichen edlen Bestimmung zugewendet werden, es von der Notwendigkeit industrieller Spekulation durchaus zu befreien ist.

Wie wäre dies möglich? Dieses einzige Institut sollte einer Dienstbarkeit entzogen werden, welcher heutzutage alle Menschen und jede gesellschaftliche Unternehmung der Menschen unterworfen sind? Ja, gerade das Theater soll in dieser Befreiung allem übrigen vorangehen; denn das Theater ist die umfassendste, die einflußreichste Kunstanstalt; und ehe der Mensch seine edelste Tätigkeit, die künstlerische, nicht frei ausüben kann, wie sollte er da hoffen, nach niedereren Richtungen hin frei und selbständig zu werden? Beginnen wir, nachdem schon der Staatsdienst, der Armeedienst, wenigstens kein industrielles Gewerbe mehr ist, mit der Befreiung der öffentlichen Kunst, weil, wie ich oben andeutete, gerade ihr eine unsägliche hohe Aufgabe, eine ungemein wichtige Tätigkeit bei unsrer sozialen Bewegung zuzuteilen ist. Mehr und besser als eine gealterte, durch den Geist der Öffentlichkeit verleugnete Religion, wirkungsvoller und ergreifender als eine unfähige, lange an sich irre gewordene Staatsweisheit, vermag die ewig jugendliche Kunst, die sich immer aus sich und dem edelsten Geiste der Zeit zu erfrischen vermag, dem leicht an wilde Klippen und in seichte Flächen abweichenden Strome leidenschaftlicher sozialer Bewegungen ein schönes und hohes Ziel zuzuweisen, das Ziel edler Menschlichkeit.

Liegt euch Freunden der Kunst wirklich daran, die Kunst vor den drohenden Stürmen erhalten zu wissen, so begreift, daß sie

nicht nur erhalten, sondern wirklich erst zu ihrem eigentümlichen wahren, vollen Leben gelangen soll!

Ist es euch redlichen Staatsmännern wahrhaft darum zu tun, dem von euch geahnten Umsturze der Gesellschaft, dem ihr vielleicht deshalb nur widerstrebt, weil ihr bei erschüttertem Glauben an die Reinheit der menschlichen Natur nicht zu begreifen vermögt, wie dieser Umsturz einen fehlerhaften Zustand nicht in einen noch viel schlimmeren verwandeln sollte, — ist es euch, sage ich, darum zu tun, dieser Umwandlung ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger schönster Gesittung einzuimpfen, so helft uns nach allen Kräften, die Kunst sich und ihrem edlen Berufe selbst wiederzugeben!

Ihr leidenden Mitbrüder jedes Teiles der menschlichen Gesellschaft, die ihr in heißem Grollen darüber brütet, wie ihr aus Sklaven des Geldes zu freien Menschen werden möchtet, begreift unsre Aufgabe, und helft uns die Kunst zu ihrer Würde zu erheben, damit wir euch zeigen können, wie ihr das Handwerk zur Kunst, den Knecht der Industrie zum schönen selbstbewußten Menschen erhebet, der der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verständnisvollem Lächeln zuruft: auch ihr seid mein, und ich bin euer Herr!

Die ich euch anrief, wäret ihr einverstanden und einig mit uns, wie leicht wäre es eurem Willen, die einfachen Maßregeln in das Werk zu setzen, die das unausbleibliche Gedeihen jener wichtigsten aller Kunstanstalten, des Theaters, zur Folge haben müßten. Am Staat und an der Gemeinde wäre es, zunächst ihre Mittel gegen den Zweck abzuwägen, um das Theater in den Stand zu setzen, nur seiner höheren, wahrhaften Bestimmung nachgehen zu können. Dieser Zweck wird erreicht, wenn die Theater gerade so weit unterstützt werden, daß ihre Verwaltung nur noch eine rein künstlerische sein darf, und niemand besser wird diese zu führen imstande sein, als alle die Künstler selbst, welche sich zum Kunstwerke vereinigen und durch eine zweckmäßige Verfassung ihre gegenseitige gedeihliche Wirksamkeit sich gewährleisten: die vollständigste Freiheit kann sie einzig zu dem Streben verbinden, der Absicht zu entsprechen, um deren willen sie von der Notwendigkeit industrieller Spekulation befreit sind; und diese Absicht ist die Kunst, die nur der Freie begreift, nicht der Sklave des Erwerbes.

Der Richter ihrer Leistungen wird die freie Öffentlichkeit sein. Um aber auch diese der Kunst gegenüber völlig frei und unabhängig zu machen, müßte in dem betretenen Wege noch ein Schritt weiter gegangen werden: das Publikum müßte unentgeltlichen Zutritt zu den Vorstellungen des Theaters haben. So lange das Geld zu allen Lebensbedürfnissen nötig ist, so lange ohne Geld dem Menschen nur die Luft und kaum das Wasser verbleibt, könnte die zu treffende Maßregel nur bezwecken, die wirklichen Theateraufführungen, zu denen sich das Publikum versammelt, nicht als Leistungen gegen Bezahlung erscheinen zu lassen, — eine Ansicht von ihnen, die bekanntlich zum allerschmachvollsten Verkennen des Charakters von Kunstvorstellungen führt: — die Sache des Staates, oder mehr noch der betreffenden Gemeinde, müßte es aber sein, aus gesammelten Kräften die Künstler für ihre Leistungen im ganzen, nicht im einzelnen zu entschädigen.

Wo die Kräfte hierzu nicht hinreichen, würde es für jetzt und für immer besser sein, ein Theater, welches nur als industrielle Unternehmung seinen Fortbestand finden könnte, gänzlich eingehen zu lassen, mindestens auf ebenso lange, als das Bedürfnis in der Gemeinde sich nicht kräftig genug erweist, um seiner Befriedigung das nötige gemeinsame Opfer zu bringen.

Ist dann die menschliche Gesellschaft dereinst so menschlich schön und edel entwickelt, wie wir es allerdings durch die Wirksamkeit unsrer Kunst allein nicht erreichen werden, wie wir es aber im Verein mit den unausbleiblich bevorstehenden großen sozialen Revolutionen hoffen dürfen und erstreben müssen, so werden die theatralischen Vorstellungen auch die ersten gemeinsamen Unternehmungen sein, bei denen der Begriff von Geld und Erwerb gänzlich schwindet; denn, gedeiht die Erziehung unter den obigen Voraussetzungen immer mehr zu einer künstlerischen, so werden wir einst so weit alle selbst Künstler sein, daß wir gerade als Künstler zuerst nur um die Sache, der Kunstangelegenheit selbst, nicht um eines nebenbei liegenden gewerblichen Zweckes willen, zu einer gemeinsamen freien Wirksamkeit uns vereinigen können.

Die Kunst und ihre Institute, deren zu wünschende Organisation hier eben nur sehr flüchtig angedeutet werden durfte, können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Ge-

meindeinstitutionen werden, der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder andern gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen, die sich einen bestimmten menschenwürdigen Zweck stellt; denn eben all' unser zukünftiges gesellschaftliches Gebaren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist.

So würde uns denn Jesus gezeigt haben, daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollon aber würde diesem großen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Werte zum Bewußtsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob!

Das
Kunstwerk der Zukunft.

I.
Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen.

1.

Natur, Mensch und Kunst.

Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen.

Als die Natur sich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloß, entstand auch ganz von selbst der Mensch: sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt dieses auch von selbst in das Leben.

Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit: dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnisse, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens.

Die Notwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: so lange er diesen nicht erfaßt, dünkt sie ihn Willkür.

Von dem Augenblicke an, wo der Mensch seinen Unterschied von der Natur empfand, somit überhaupt erst seine Entwicklung als Mensch begann, indem er sich von dem Unbewußtsein tierischen Naturlebens losriß, um zu bewußtem Leben überzugehen, — als er sich demnach der Natur gegenüberstellte, und, aus dem hieraus zunächst entspringenden Gefühle seiner Abhängigkeit von ihr, sich das Denken in ihm entwickelte, — von diesem Augenblicke an beginnt der Irrtum als erste Äußerung des Bewußtseins. Der Irrtum ist aber der Vater der Erkenntnis, und die Geschichte der Erzeugung der Erkenntnis aus dem Irrtume ist die Geschichte des menschlichen Geschlechtes von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Mensch irrte von da an, wo er die Ursache der Wirkungen der Natur außerhalb des Wesens der Natur selbst setzte, der sinnlichen Erscheinung einen unsinnlichen, nämlich als menschlich willkürlich vorgestellten Grund unterschob, den unendlichen Zusammenhang ihrer unbewußten, absichtslosen Tätigkeit für absichtliches Gebaren zusammenhangsloser, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Lösung dieses Irrtums besteht die Erkenntnis, und diese ist das Begreifen der Notwendigkeit in den Erscheinungen, deren Grund uns Willkür däuchte.

Durch diese Erkenntnis wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Notwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zusammenhang dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Betätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein, — gleichsam als die Darstellung, das Bild der Natur, — so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständnis durch die Wissenschaft, welche sich dieses wiederum zum Gegenstande der Erfahrung macht; die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten

Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit aber ist — die Kunst *.

Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der inneren Naturnotwendigkeit ist, nicht die Unterordnung unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht notwendige, sondern willkürliche Macht. Dann wird aber der Mensch auch wirklich erst Mensch sein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existiert. — Ebenso wird nun auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnotwendigen Lebens der Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrtümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unsers modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß.

Der wirkliche Mensch wird daher nicht eher vorhanden sein, als bis die wahre menschliche Natur, nicht willkürliche Staatsgesetze sein Leben gestalten und ordnen; die wirkliche Kunst aber wird nicht eher leben, als bis ihre Gestaltungen nur den Gesetzen der Natur, nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen. Denn wie der Mensch nur frei wird, wenn er sich seines Zusammenhanges mit der Natur freudig bewußt wird, so wird die Kunst nur frei, wenn sie sich ihres Zusammenhanges mit dem Leben nicht mehr zu schämen hat. Nur im freudigen Bewußtsein seines Zusammenhanges mit der Natur überwindet der Mensch aber seine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunst aber nur im Zusammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menschen.

2.

Leben, Wissenschaft und Kunst.

Gestaltet der Mensch das Leben unwillkürlich nach den Begriffen, welche sich aus seinen willkürlichen Anschauungen der

* d. h. die Kunst im allgemeinen, oder die Kunst der Zukunft insbesondere.

Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieser Begriffe in der Religion fest, so werden sie ihm in der Wissenschaft Gegenstand willkürlicher, bewußter Anschauung und Untersuchung.

Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrtum zur Erkenntnis, von der Vorstellung zur Wirklichkeit, von der Religion zur Natur. Der Mensch steht daher im Beginne der Wissenschaft dem Leben so gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur sich unterscheidenden, menschlichen Lebens, er den Erscheinungen der Natur gegenüber stand. Die Willkürlichkeit der menschlichen Anschauungen in ihrer Totalität nimmt die Wissenschaft auf, während neben ihr das Leben selbst in seiner Totalität einer unwillkürlichen, notwendigen Entwicklung folgt. Die Wissenschaft trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch ihre Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntnis der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Notwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Wesen der Wissenschaft ist sonach endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrtum endlich, die Wahrheit aber unendlich ist. Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Steigerung des Irrtumes ist der Hochmut der Wissenschaft in der Verleugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchster Sieg dagegen der, von ihr selbst herbeigeführte, Untergang dieses Hochmutes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte, das sich bewußte Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Notwendigen. Die Wissenschaft ist daher das Mittel der Erkenntnis, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist. Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkenntnis ihren aufrichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im Kunstwerk.

Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Ver-

fahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.

Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das *unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung*, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben.

Das Kunstwerk in diesem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, ist somit die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben, der Siegeskranz, den die besiegte, durch ihre Besiegung erlöste, dem freudig von ihr erkannten Sieger huldigend darreicht.

3.

Das Volk und die Kunst.

Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde unmöglich sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der Notwendigkeit des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der Tat hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmute von solchem Triumphe geträumt, und unser regierter Staat, unsre moderne Kunst sind die geschlechtslosen, unfruchtbaren Kinder dieser Träume.

Die großen unwillkürlichen Irrtümer des Volkes, wie sie in ihren religiösen Anschauungen von Anfang herein sich kund-

gaben und zu den Ausgangspunkten willkürlichen, spekulativen Denkens und Systematisierens in der Theologie und Philosophie wurden, haben sich in diesen Wissenschaften, namentlich vermittelst ihrer Adoptivschwester, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Ansprüche machen, als, kraft innewohnender göttlicher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrschen. Unlösbar würde demnach der Irrtum in alle Ewigkeit in siegreicher Zerstörung fortwähren, wenn dieselbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft innewohnender natürlicher Notwendigkeit, ihn praktisch wiederum vernichtete, und zwar mit solcher Bestimmtheit und Augenscheinlichkeit, daß die, übermütig vom Leben sich aussondernde, Intelligenz endlich keine andre Rettung vor wirklichem Wahnsinne zu ersehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieses einzig Bestimmten und Augenscheinlichen. Diese Lebensmacht aber ist — das Volk. —

Wer ist das Volk? — Notwendig müssen wir zunächst in der Verantwortung dieser überaus wichtigen Frage uns einigen.

Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geschlechter; dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christentum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Teil der Staatsbürgerschaft begreifen können. Außer einer frivolen, hat dieser Name aber auch eine unverwischbare moralische Bedeutung erhalten, und um dieser letzteren willen geschieht es namentlich, daß in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten sich gern alles zum Volke zählt, jeder vorgibt, für das Wohl des Volkes besorgt zu sein, keiner sich von ihm getrennt wissen will. Auch in unsrer neuesten Zeit ist daher im verschiedenartigsten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer ist denn das Volk? Kann in der Gesamtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Teil, eine gewisse Partei derselben, diesen Namen für sich allein ansprechen?

Sind wir nicht vielmehr alle „das Volk“, vom Bettler bis zum Fürsten?

Diese Frage muß nach dem entscheidenden, weltgeschichtlichen Sinne, der ihr jetzt zugrunde liegt, also beantwortet werden:

Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche *eine gemeinschaftliche Not empfinden.* Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stillung ihrer Not nur in der Stillung einer gemeinsamen Not verhoffen dürfen, und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten, Not verwenden; — denn nur die Not, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Not; nur diese Not ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit, und *nur das Volk handelt nach Notwendigkeit,* daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.

Wer gehört nun *nicht* zum Volke, und wer sind seine Feinde?

Alle diejenigen, *die keine Not empfinden,* deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich nicht bis zur Kraft der Not steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als bloßes Bedürfnis der Erhaltung des Überflusses — als welches ein Bedürfnis ohne Kraft der Not einzig gedacht werden kann — dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht.

Wo keine Not ist, ist kein wahres Bedürfnis; wo kein wahres Bedürfnis, keine notwendige Tätigkeit; wo keine notwendige Tätigkeit ist, da ist aber Willkür; wo Willkür herrscht, da blüht aber jedes Laster, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Versagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses kann das eingebildete, unwahre Bedürfnis sich zu befriedigen suchen.

Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der *Luxus,* welcher nur im Gegensatze und auf Kosten der

Entbehrung des Notwendigen von der andern Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der **Luxus** ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfnis, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfnis eben selbst kein natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnötige Bedürfnis, das Bedürfnis nach Luxus, ist aber schon bereits Luxus, Überfluß selbst; der Irrtum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, läßt Geist Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verpraßt um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblicks der Erlabung willen, die Tätigkeit und Lebenskraft Tausender von Notleidenden; lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen, ohne seinen eigenen Hunger nur einen Augenblick sättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eisernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es sich eben selbst ist.

Und dieser Teufel, dies wahnsinnige Bedürfnis ohne Bedürfnis, dies Bedürfnis des Bedürfnisses, — dies **Bedürfnis des Luxus, welches der Luxus selbst** ist, — regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tötet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Untertan wieder zu Gnaden anzunehmen; die Seele unserer deistischen Wissenschaft, welche einem unsinnlichen Gotte, als dem Ausflusse alles geistigen Luxus, den Menschen zur Verzehrung vorwirft; er ist — ach! — die Seele, die Bedingung unserer — **Kunst**!

Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? —

Die **Not**, — welche der Welt das **wahre Bedürfnis** empfinden lassen wird, das Bedürfnis, **welches seiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen** ist.

Die Not wird die Hölle des Luxus endigen; sie wird die zermarterten, bedürfnislosen Geister, die diese Hölle in sich schließt, das einfache, schlichte Bedürfnis des rein menschlich sinnlichen Hungers und Durstes lehren; gemeinschaftlich aber wird sie uns auch hinweisen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren süßen Wasser der Natur; gemeinsam werden wir wirklich genießen, gemeinsam wahre Menschen sein. Gemeinsam werden wir aber auch den Bund der heiligen Notwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft sein. In ihm wird auch unser großer Wohltäter und Erlöser, der Vertreter der Notwendigkeit in Fleisch und Blut, — das Volk, kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein; denn im Kunstwerk werden wir eins sein, — Träger und Weiser der Notwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, — glückliche Menschen.

4.

Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk.

Alles Bestehende hängt von den Bedingungen ab, durch die es besteht: nichts, weder in der Natur noch im Leben, steht vereinzelt da; alles hat seine Begründung in einem unendlichen Zusammenhange mit allem, somit auch das Willkürliche, Unnötige, Schädliche. Das Schädliche übt seine Kraft in der Verhinderung des Notwendigen, ja es verdankt seine Kraft, sein Dasein, einzig dieser Verhinderung, und ist somit in Wahrheit nichts andres, als die Ohnmacht des Notwendigen. Wäre diese Ohnmacht eine fortwährende, so müßte die natürliche Ordnung der Welt aber eine andre sein, als sie ist; das Willkürliche wäre das Notwendige, das Notwendige aber das Unnötige. Jene Schwäche ist aber eine vorübergehende, daher nur anscheinende; denn die Kraft des Notwendigen lebt und waltet namentlich auch als, im Grunde einzige Bedingung des Bestehens des Willkürlichen. So besteht der Luxus der Reichen einzig durch die Notdurft der Armen; und gerade die Not der Armen ist es, welche unaufhörlich dem Luxus der Reichen neuen Verzeh-

rungsstoff vorwirft, indem der Arme, aus Bedürfnis der Nahrung für seine Lebenskraft, diese eigene Lebenskraft dem Reichen opfert.

So hat auch einst die Lebenskraft, das Lebensbedürfnis der tellurischen Natur, diejenigen schädlichen Kräfte, oder vielmehr die Macht des Vorhandenseins derjenigen Elementarverbindungen und Erzeugungen genährt, welche sie daran verhinderten, die ihrer Lebenskraft und Fähigkeit wahrhaft entsprechende Äußerung von sich zu geben. Der Grund hiervon ist der in Wirklichkeit vorhandene Überfluß, die strotzende Überfülle vorhandener Zeugungskraft und Lebensstoffes, die unerschöpfliche Ergiebigkeit der Materie: das Bedürfnis der Natur ist daher höchste Mannigfaltigkeit und Vielheit, und die Befriedigung dieses Bedürfnisses erreichte sie endlich dadurch oder vielmehr damit, daß sie — um so zu sagen — der Ausschließlichkeit, der massenhaften, durch sie selbst zuvor aber üppig genährten, Einzelheit ihre Kraft versagte, d. h. sie in die Vielheit auflöste. — Das Ausschließliche, Einzelne, Egoistische, vermag nur zu nehmen, nicht aber zu geben: es kann sich nur zeugen lassen, ist selbst aber zeugungsunfähig; zur Zeugung gehört das Ich und das Du, das Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus. Die reichste Zeugungskraft ist daher in der größten Vielheit, und als die Erdnatur in ihrer Entäußerung zur mannigfaltigen Vielheit sich befriedigt hatte, gelangte sie somit in den Zustand von Sättigung, Selbstzufriedenheit, Selbstgenuß, der sich in ihrer gegenwärtigen Harmonie kundgibt; sie wirkt jetzt nicht mehr in massenhafter, totaler Umgestaltung, ihre Periode der Revolution ist abgeschlossen, sie ist jetzt das, was sie sein kann, somit von jeher sein konnte und werden mußte; sie hat ihre Lebenskraft nicht mehr an die Zeugungsunfähigkeit zu vergeuden, sie hat durch ihr ganzes, unendlich weites Gebiet die Vielheit, das Männliche und das Weibliche, das ewig sich selbst Erneuende und Erzeugende, das ewig sich selbst Ergänzende, sich selbst Befriedigende, in das Leben gerufen, — und in diesem unendlichen Zusammenhange ist sie nun beständig, unbedingt sie selbst geworden.

In der Darstellung dieses großen Entwicklungsprozesses der Natur am Menschen selbst ist nun das menschliche Geschlecht, seit seiner Selbstunterscheidung von der Natur, begriffen.

Dieselbe Notwendigkeit ist die treibende Kraft in der großen Menschheitsrevolution, dieselbe Befriedigung wird diese Revolution abschließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft schlechtweg, wie sie sich im Lebensbedürfnisse geltend macht, ist aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo sie dies ist — im Volke —, ist sie auch einzig die wahre, entscheidende. In großem Irrtume sind daher unsere Volksbelehrer, wenn sie wähnen, das Volk müsse erst wissen, was es wolle, d. h. in ihrem Sinne wollen solle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus diesem Irrtume rühren alle unseligen Halbheiten, alles Unvermögen, alle schmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Gewußte ist nichts andres als das, durch das Denken zum erfaßten, dargestellten Gegenstande gewordene, wirklich und sinnlich Vorhandene; das Denken ist so lange willkürlich, als es das sinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abwesende oder Vergangene nicht mit der unbedingtesten Anerkennung seines notwendigen Zusammenhanges sich vorzustellen vermag; denn das Bewußtsein dieser Vorstellung ist eben das vernünftige Wissen. Je wahrhafter aber das Wissen ist, desto aufrichtiger muß es sich wiederum als einzig durch seinen Zusammenhang mit dem, zur sinnlichen Erscheinung gelangten, wirklich Fertigen und Vollendeten bedingt erkennen, die Bedingung der Möglichkeit des Wissens somit als in der Wirklichkeit begründet sich eingestehen. Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abstrahierend, das zukünftige Wirkliche konstruieren will, vermag es nicht das Wissen zu produzieren, sondern es äußert sich als Wähnen, das sich gewaltig unterscheidet vom Unbewußtsein: erst wenn es sich in die Sinnlichkeit, in das wirklich sinnliche Bedürfnis sympathetisch und rückhaltslos zu versenken vermag, kann es an der Tätigkeit des Unbewußtseins teil nehmen, und erst das, durch das unwillkürliche, notwendige Bedürfnis zutage Geförderte, die wirkliche sinnliche Tat, kann wieder befriedigender Gegenstand des Denkens und Wissens werden; denn der Gang der menschlichen Entwicklung ist der vernunftgemäße, natürliche, vom Unbewußtsein zum Bewußtsein, vom Unwissen zum Wissen, vom Bedürfnisse zur Befriedigung, nicht von der Befriedigung zum Be-

dürfnisse, — wenigstens nicht zu dem Bedürfnisse, dessen Ende jene Befriedigung war.

Nicht ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Not zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Taten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht ihr habt die Sprache erfunden, sondern das Volk; ihr habt ihre sinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verständnis nur verlieren, das Verlorene mühselig nur wieder erforschen können. Nicht ihr seid die Erfinder der Religion, sondern das Volk; ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entstellen, den in ihr liegenden Himmel zur Hölle, die in ihr sich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht ihr seid die Erfinder des Staates, sondern das Volk; ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zusammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem wohltätigen Schutzvertrage aller zu einem übeltätigen Schutzmittel der Bevorrechteten, als einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menschheit zu einem starren, nur ausgestopften Eisenpanzer, der Zierde einer historischen Rüstkammer gemacht. Nicht ihr gebt dem Volke zu leben, sondern es gibt euch; nicht ihr gebt dem Volke zu denken, sondern es gibt euch; nicht ihr sollt daher das Volk lehren wollen, sondern ihr sollt euch vom Volke lehren lassen; und an euch wende ich mich somit, nicht an das Volk, — denn dem sind nur wenige Worte zu sagen, und selbst der Zuruf: „Tu', wie du mußt!" ist ihm überflüssig, weil es von selbst tut, wie es muß; sondern ich wende mich im Sinne des Volkes — notwendig aber in eurer Ausdrucksweise — an euch, ihr Intelligenten und Klugen, um euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlösung aus eurer egoistischen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes — da, wo ich sie fand, wo sie mir als Künstler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwischen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen den kühnsten, zuversichtlichsten Glauben an die Zukunft gewann, — ebenfalls anzubieten.

Das Volk also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seine eigenen Feinde erlöst. Sein Ver-

fahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Notwendigkeit elementarischen Waltens wird es den Zusammenhang zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. So lange diese Bedingungen bestehen, so lange sie ihren Lebenssaft aus der vergeudeten Kraft des Volkes saugen, so lange sie — selbst zeugungsunfähig — die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoistischen Bestehen aufzehren, — so lange ist auch alles Deuten, Schaffen, Ändern, Bessern, Reformieren* in diesen Zuständen nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur das durch die Tat zu verneinen, was in der Tat nichts — nämlich unnötig, überflüssig, nichtig — ist; es braucht dabei nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Not nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerte zu vernichten, so steht das Etwas der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da.

Sind die Bedingungen aufgehoben, dem die Überflüssigen gestatten vom Marke des Notwendigen zu zehren, so stehen von selbst die Bedingungen da, welche das Notwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: sind die Bedingungen aufgehoben, die das Bedürfnis des Luxus bestehen lassen, so sind von selbst die Bedingungen gegeben, welche das notwendige Bedürfnis des Menschen durch den üppigsten Überfluß der Natur und der eigenen menschlichen Erzeugungsfähigkeit im undenklich reichsten, dennoch aber entsprechendsten Maße zu befriedigen vermögen. Sind die Bedingungen der Herrschaft der Mode aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen der wahren Kunst von selbst vorhanden, und wie mit einem Zauberschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschentumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erschlossenen harmonischen Gestaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieser seligen Harmonie der Natur wird sie aber dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste,

---

* Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als derjenige, der gerade am redlichsten dabei verfährt?

vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. h. des Menschen, der das ist, was er seinem Wesen nach sein kann und deshalb sein soll und wird.

5.

Die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode.

Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche Sein. Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des gemeinsamen Lebensbedürfnisses seiner Gattung, im Unterschiede von der Natur und der in ihr enthaltenen, vom Menschen unterschiedenen, Gattungen lebendiger Wesen, — ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Das Denken ist demnach die Fähigkeit des Menschen, das Wirkliche und Sinnliche nach seinen Äußerungen nicht nur zu empfinden, sondern nach seiner Wesenheit zu unterscheiden, endlich in seinem Zusammenhange zu erfassen und sich darzustellen. Der Begriff von einer Sache ist das im Denken dargestellte Bild seines wirklichen Wesens; die Darstellung der Bilder aller erkenntlichen Wesenheiten in einem Gesamtbilde, in welchem das Denken sich die im Begriff dargestellte Wesenheit aller Realitäten nach ihrem Zusammenhange vergegenständlicht, ist das Werk der höchsten Tätigkeit der menschlichen Seele, des Geistes. Muß in diesem Gesamtbilde der Mensch das Bild, den Begriff, auch seines eigenen Wesens mit eingeschlossen haben, ja, — ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunstwerke, so rührt diese Kraft und die durch sie dargestellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, sinnlichen Menschen, ihrem letzten Grunde nach also aus seinem Lebensbedürfnisse, und endlich aus der Bedingung, welche dieses Lebensbedürfnis hervorruft, dem realen, sinnlichen Dasein der Natur, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fahren gelassen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbstvergegenständlichung sich selbst endlich als seinen Grund erfassen, wo sich der Geist nicht

als letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Tätigkeit, daher als Grund und Ursache der Natur begreifen will, — da ist auch das Band der Notwendigkeit aufgehoben, und die Willkür ras't schrankenlos, — unbegrenzt, frei, wie unsere Metaphysiker wähnen, — durch die Werkstätte der Gedanken, ergießt sich als Strom des Wahnsinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geist die Natur erschaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, ist der Philosoph eher als der Mensch, so ist Natur, Wirklichkeit und Mensch auch nicht mehr notwendig, ihr Dasein, als überflüssig, sogar schädlich; das Überflüssigste aber ist das Unvollkommene nach dem Vorhandensein des Vollkommenen. Natur, Wirklichkeit und Menschen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Berechtigung ihres Vorhandenseins, — wenn der Geist, — der unbedingte, einzig sich selbst Grund und Ursache, daher auch Gesetz seiende Geist, — nach seinem absoluten, souveränen Gutdünken sie verwendet. Ist der Geist an sich die Notwendigkeit, so ist das Leben das Willkürliche, ein phantastisches Maskenspiel, ein müßiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir" des Geistes; so ist alle rein menschliche Tugend, vor allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Deutbares und gelegentlich zu Verneinendes; so ist alles rein menschliche Bedürfnis Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfnis; so ist der Reichtum der Natur das Unnötige, die Auswüchse der Kultur aber sind das Nötige; so ist das Glück der Menschen Nebensache, der abstrakte Staat aber Hauptsache; das Volk der zufällige Stoff, der Fürst und der Intelligente aber der notwendige Verzehrer dieses Stoffes.

Nehmen wir das Ende für den Anfang, die Befriedigung für das Bedürfnis, die Sättigung für den Hunger, so ist Bewegung, Fortgang, aber auch nur denkbar in einem erkünstelten Bedürfnisse, in einem durch Stimulation erzeugten Hunger; und dies ist in Wahrheit die Lebensregung unserer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck ist — die Mode.

Die Mode ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfnis erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deshalb die

unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverleugnung zu gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Häßlichen; sie tötet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. Wo die lächerlichste Mode herrscht, da muß die Natur als das Lächerlichste anerkannt werden; wo die verbrecherischste Unnatur herrscht, da muß die Äußerung der Natur als das höchste Verbrechen erscheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingesperrt werden.

Das Wesen der Mode ist die absoluteste Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoistischer, geschlechtsloser, zeugungsunfähiger ist; ihre Tätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnötiger Wechsel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit. Die *Gewohnheit* aber ist der unüberwindliche Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnislosen. Die Gewohnheit ist der Kommunismus des Egoismus, das erhaltungszähe Band gemeinschaftlichen, notlosen Eigennutzes; ihre künstliche Lebensregung ist eben die der Mode.

Die Mode ist daher nicht künstlerische Erzeugung aus sich, sondern nur künstliche Ableitung aus ihrem Gegensatze, der Natur, von der sie sich im Grunde doch einzig ernähren muß, wie der Luxus der vornehmen Klassen sich wiederum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfnisse der niederen, arbeitenden Klassen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirklichen Natur schaffen: alle ihre Gestaltungen, Schnörkel und Zierraten haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; sie kann, wie all' unser abstraktes Denken in seinen weitesten Abirrungen, schließlich doch nichts anderes erdenken und erfinden, als was seinem ursprünglichen Wesen nach in der Natur und im Menschen sinnlich und förmlich vorhanden ist. Aber ihr Verfahren ist ein hochmütiges, von der Natur willkürlich sich lostrennendes: sie ordnet und befiehlt da, wo

alles in Wahrheit sich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann sie in ihren Bildungen nur die Natur entstellen, nicht aber darstellen; sie kann nur ableiten, nicht aber erfinden, denn Erfinden ist in Wahrheit nichts anderes als Auffinden, nämlich Auffinden, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode ist daher ein mechanisches. Das Mechanische unterscheidet sich vom Künstlerischen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die Maschine, hervorzubringen; wogegen das Künstlerische gerade den entgegengesetzten Weg einschlägt, Mittel auf Mittel hinter sich wirft, von Ableitung auf Ableitung absieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der Natur, mit verständnisvoller Befriedigung seines Bedürfnisses anzukommen.

So ist denn die Maschine der kalte, herzlose Wohltäter der luxusbedürftigen Menschheit. Durch die Maschine hat diese endlich aber auch noch den menschlichen Verstand sich untertänig gemacht; denn vom künstlerischen Streben, vom künstlerischen Auffinden abgelenkt, verleugnet, verunehrt, verzehrt er sich endlich im mechanischen Raffinieren, im Einswerden mit der Maschine, statt im Einswerden mit der Natur im Kunstwerke.

Das Bedürfnis der Mode ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses des Kunst; denn das Bedürfnis der Kunst kann unmöglich da vorhanden sein, wo die Mode die gesetzgebende Gewalt des Lebens ist. In Wahrheit konnte das Streben einzelner begeisterter Künstler unserer Zeit auch nur darauf zielen, jenes notwendige Bedürfnis vom Standpunkte und durch die Mittel der Kunst erst aufzuregen: fruchtlos und eitel muß jedoch all' solches Bemühen angesehen werden. Das Unmöglichste für den Geist ist, Bedürfnis zu erwecken; dem wirklich vorhandenen Bedürfnisse zu entsprechen, hat der Mensch überall und schnell die Mittel; nirgends aber, es hervorzurufen, wo die Natur es versagt, wo die Bedingungen dazu in ihr nicht vorhanden sind. Ist aber das Bedürfnis des Kunstwerkes nicht da, so ist das Kunstwerk ebenso unmöglich; nur die Zukunft vermag es uns erstehen zu lassen, und zwar durch das Erstehen seiner Bedingungen aus dem Leben.

Nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfnis nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst Stoff und

Form zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten. Der von der Notwendigkeit des Natürlichen irrtümliche sich lostrennende Geist übt willkürlich, und im sogenannten gemeinen Leben selbst unwillkürlich, seinen entstellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weise aus, daß der in seiner Lostrennung endlich unselige, nach wirklicher gesunder Nahrung aus der Natur, nach seiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geist den Stoff und die Form für seine Befriedigung im wirklichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlösung, zur rückhaltslosen Anerkennung der Natur, kann er sich mit dieser nur in ihrer getreuesten Darstellung, in der sinnlich gegenwärtigen Tat des Kunstwerkes versöhnen, so ersieht er, daß diese Versöhnung nicht durch Anerkennung und Darstellung der sinnlichen Gegenwart, nämlich dieses durch die Mode eben entstellten Lebens, zu gewinnen ist. Unwillkürlich muß er deshalb in seinem künstlerischen Erlösungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im gesunden Leben sich ihm ganz von selbst darbieten würde, da aufsuchen, wo er sie in minderer, endlich in mindester Entstellung zu gewahren vermag. Überall und zu jeder Zeit hat jedoch der Mensch der Natur das Gewand — wenn nicht der Mode — doch der Sitte umgeworfen; die natürlichste, einfachste, edelste und schönste Sitte ist allerdings die mindeste Entstellung der Natur, sie ist vielmehr das ihr entsprechende menschliche Kleid: die Nachahmung, Darstellung dieser Sitte, — ohne welche der moderne Künstler von nirgends her wiederum die Natur darzustellen vermag, — ist dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Absicht unerlösbar beherrschtes Verfahren, und was so im redlichsten Streben nach Natur geschaffen und gestaltet wurde, erscheint, sobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart tritt, entweder unverständlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf diese Weise dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegensatze zu ihm nur die Manier und den häufigen, unruhigen Wechsel derselben zu verdanken. An der Manier hat sich aber unwillkürlich wider das Wesen der Mode offenbart; ohne notwendigen Zusammenhang mit dem Leben, tritt sie, ebenso willkürlich maß-

gebend in die Kunst, wie die Mode in das Leben, verschmilzt sich mit der Mode, und beherrscht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunstrichtung. Neben ihrem Ernste zeigt sie sich — mit fast nicht minderer Notwendigkeit — auch in vollster Lächerlichkeit; und neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokkoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als „Manieren" zeitweise, und mehr oder weniger, aller unserer Kunstarten; ja, der religiös indifferentesten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöser Sekten, der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt die Naivetät schwäbischer Dorfbauern, den feistgemästeten Göttern unserer Industrie die Not des hungernden Proletariers, mit keinen andern Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier sieht denn der Geist, in seinem künstlerischen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunstwerke, sich zu der einzigen Hoffnung auf die Zukunft hingewiesen, oder zur traurigen Kraftübung der Resignation gedrängt. Er begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke, daher also nur in einer wahrhaft kunstbedürftigen, d. h. kunstbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunstzeugenden Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Notwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf das Erscheinen des Kunstwerkes an der Oberfläche der Gegenwart, der Öffentlichkeit, folglich auf die Öffentlichkeit selbst, soweit sie der Mode gehört. Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung des vollendeten menschlichen Natur, — dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürliche mögliche Tat des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden erkennt, entsagt der modernen Gemeinsamkeit, diesem Zusammenhange willkürlicher Eigensucht, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich

und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.

6.

Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte vermag dies. Aber er kann es sich vorstellen, und daß diese Vorstellung nicht nur ein Wähnen werde, davor bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der Natur. Der nach der Natur sich zurücksehnende, und deshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieser Natur ein in engeren Grenzen bereits dargestelltes Bild: diese Grenzen zum weitesten Umfange sich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorstellungsfähigkeit seines naturdürstigen Triebes.

Zwei Hauptmomente der Entwicklung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der geschlechtlich nationale und der unnationale universelle. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwicklungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — so weit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klimas und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimat, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mir freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, so weit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrienen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht eine wahre Tugend hat irgend welche Religion

als göttliches Gebot in sich aufgenommen, die nicht in dieser natürlichen Sitte von selbst inbegriffen gewesen wäre; nicht einen wirklichen menschlichen Rechtsbegriff hat der spätere zivilisierte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entstellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits seinen sicheren Ausdruck erhalten; nicht eine wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur — mit hochmütigem Undanke! — sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, — daß das Bedürfnis der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dies schlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Notwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demütigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unleugbares, siegreiches Zeugnis von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat alles getan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das tat ich für euch, nun tut ihr aus Liebe zu euch, was ihr könnt!"

So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen; das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem des Luxus

— wenn auch eines schönen! — entsprechen konnte, — dies Gewand der speziell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft schon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieses Band, diese Religion der Zukunft, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur Einzelne, Einsame sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke. —

Genügen wir uns also dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, ohne Befriedigung in irgend welcher eigensüchtigen Illusion suchen zu wollen, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen; stärken wir unseren Blick zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen, und führen wir dann kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinesame Kunstwerk der Zukunft!

II.

Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst.

1.

Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff.

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Gestalt des Menschen, vergleicht sie der Umgebung und unterscheidet sie von ihr. Der

leibliche Mensch und die unwillkürlichen Äußerungen seiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in sinnlichem Schmerz oder sinnlicher Wohlempfindung stellen sich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar teilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menschen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges selbst, welches dem anschauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er diesem nicht nur die Gefühle des Herzens, sondern selbst die charakteristische Tätigkeit des Verstandes mitzuteilen, und je bestimmter schon der äußere Mensch den inneren auszudrücken vermag, desto höher gibt er sich als ein künstlerischer kund.

Unmittelbar teilt sich aber der innere Mensch dem Ohre mit, und zwar durch den *Ton seiner Stimme*. Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehörs dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle; Schmerz und Freude des Gefühlsmenschen teilen sich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenschen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und Mitteilungsfähigkeit des äußeren leiblichen Menschen für die Eigenschaft des auszudrückenden und mitzuteilenden, inneren Herzensgefühles an das Auge, seine Schranke findet, da tritt die entscheidende Mitteilung durch den Ton der Stimme an das Gehör, und durch das Gehör an das Herzensgefühl ein.

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mitteilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden und teilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der *Sprache* ein. Die *Sprache* ist das verdichtete Element der Stimme, das Wort die *gefestigte Masse* des Tones. In ihr teilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren, unfehlbaren Verständnisse bringen will. Sie ist somit das Organ des sich verstehenden und nach Verständigung verlangenden besonderen Gefühles, des Verstandes. — Dem unbestimmteren, allgemeinen Gefühle genügte die unmittel-

bare Eigenschaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für sich schon befriedigenden, sinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität seiner Ausdehnung vermochte es sogar seine eigene Qualität in ihrer Allgemeinheit bezeichnend auszusprechen. Das bestimmte Bedürfnis, das sich in der Sprache verständlich zu machen sucht, ist entschiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an seinem sinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenständliche Gefühl in seiner Unterschiedenheit von einem allgemeinen Gefühle darzustellen, daher zu schildern, zu beschreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühles unmittelbar gab. Der Sprechende hat deshalb von verwandten, aber ebenfalls unterschiedenen Gegenständen Bilder zu entnehmen und sie zusammenzustellen. Zu diesem vermittelten, komplizierten Verfahren hat er sich an und für sich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verständigung beschleunigt er aber dies Verfahren durch möglichst kürzestes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlassen seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch diese notwendige Entsagung, durch dieses Aufgeben des Wohlgefallens am sinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes — mindestens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmensch und Gefühlsmensch ihn an ihrer Ausdrucksweise zu finden vermögen, — wird der Verstandesmensch aber auch fähig, vermöge seines Organes der Sprache den sicheren Ausdruck zu geben, an welchem jene stufenweise ihre Schranken fanden. Sein Vermögen ist unbegrenzt: er sammelt und scheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfnis und Gutdünken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen; verknüpft und löst das Besondere und Allgemeine je nach Ermessen, um seinem Verlangen nach sicherem, verständlichem Ausdrucke seines Gefühles, seiner Anschauung, seines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum seine Schranke, wo er in der Erregtheit seines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, — also da, wo das Besondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrschenden Gefühles an sich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus seiner bedingten, persönlichen Empfindung sich in der Gemeinsamkeit der großen, allumfassenden Empfindung, somit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt wiederfindet, — wenn er also da, wo

er der Notwendigkeit, sei es des Schmerzes oder der Freude, seinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, sondern zu gehorchen hat, — nach dem einzig entsprechenden unmittelbaren Ausdrucke seines unendlich gesteigerten Gefühles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu seinem besonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuschreiten, bei dem Gefühlsmenschen den sinnlichen Ton des Gefühles, bei dem Leibesmenschen die sinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnen; denn wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein.

Der Fortschritt des äußeren Leibesmenschen, durch den Gefühlsmenschen zum Verstandesmenschen, ist der einer immer vermehrten Vermittelung: der Verstandesmensch ist, wie sein Ausdrucksorgan, die Sprache, der allervermitteltste und abhängigste; denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müssen normal entwickelt sein, ehe die Bedingungen *seiner* normalen Qualität vorhanden sind. Die bedingteste Fähigkeit ist zugleich aber die gesteigertste, und die, auf die Erkenntnis seiner höheren, unüberbotenen Qualität begründete Freude an sich, verführt den Verstandesmenschen zu dem hochmütigen Wähnen, die Qualitäten, die ihm Grundlage sind, als Dienerinnen seiner Willkür verwenden zu dürfen. Diesen Hochmut besiegt aber die Allgewalt der sinnlichen Empfindung und des Herzensgefühles, sobald sie als allen Menschen gemeinsame, als Empfindungen und Gefühle der Gattung, dem Verstandesmenschen sich kundgeben. Die einzelne Empfindung, das einzelne Gefühl, wie sie in ihm als Individuum durch diese eine, besondere und persönliche Berührung mit diesem einen, besonderen und persönlichen Gegenstande, sich zeigen, vermag er zu gunsten einer von ihm begriffenen, reicheren Kombination mannigfacher Gegenstände zu unterdrücken und zu beherrschen; die reichste Kombination aller ihm erkennbaren Gegenstände führt ihm aber endlich *den Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhange mit der ganzen Natur* vor, und vor diesem großen, allgewaltigen Gegenstande bricht

sich sein Hochmut. Er kann nur noch das Allgemeinsame, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe *überhaupt*: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.

2.

Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine.

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der *Lyrik*, sowie in dessen späterer bewußtvoller, höchster Vollendung, dem *Drama*.

Tanzkunst, *Tonkunst* und *Dichtkunst* heißen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind die durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht, wie im Dreiverein, selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der echtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den anderen ihre schöne Gestalt in voller Selbständigkeit zu zeigen, sich aus der Verschlingung lösend, nur noch mit der äußersten Handspitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, dieser sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingerissen, huldigungsvoll sie grüßend, — um endlich alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied

an Glied, in brünstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonnig-lebendigen Gestalt zu verwachsen. — Das ist das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunst, der Einen, immer sie selben und immer anderen, überreich sich scheidenden und überselig sich vereinigenden.

Dies ist die freie Kunst. Der süß und stark bewegende Drang in jenem Reigen der Schwestern, ist der Drang nach Freiheit; der Liebeskuß der Umschlungenen, die Wonne der gewonnenen Freiheit.

Der Einsame ist unfrei, weil beschränkt und abhängig in der Unliebe; der Gemeinsame frei, weil unbeschränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In Allem, was da ist, ist das Mächtigste der Lebenstrieb; er ist die unwiderstehliche Kraft des Zusammenhanges der Bedingungen, die das, was da ist, erst hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte also, die in dem, was durch sie ist, das sind, was sie in diesem Vereinigungspunkte sein können und sein wollen. Der Mensch befriedigt sein Lebensbedürfnis durch Nehmen von der Natur: dies ist kein Raub, sondern ein Empfangen, in sich Aufnehmen, Verzehren dessen, was, als Lebensbedingung des Menschen in ihn aufgenommen, verzehrt sein will; denn diese Lebensbedingungen, selbst Lebensbedürfnisse, heben sich ja nicht durch seine Geburt auf, — sie währen und nähren sich in ihm und durch ihn vielmehr so lange, als er lebt, und die Auflösung ihres Bundes ist eben erst — der Tod. Das Lebensbedürfnis des Lebensbedürfnisses des Menschen ist aber das Liebesbedürfnis. Wie die Bedingungen des natürlichen Menschenlebens in dem Liebesbunde untergeordneter Naturkräfte gegeben sind, die nach Verständnis, Erlösung, Aufgehen in dem Höheren, eben dem Menschen, verlangten, so findet der Mensch sein Verständnis, seine Erlösung und Befriedigung, gleichfalls nur in einem Höheren; dieses Höhere ist aber die menschliche Gattung, die Gemeinschaft der Menschen, denn es gibt für den Menschen nur ein Höheres als er selbst: die Menschen. Die Befriedigung seines Liebesbedürfnisse gewinnt aber der Mensch nur durch das Geben, und zwar durch das Sichselbstgeben an andere Menschen in höchster Steigerung an die Menschen überhaupt. Das Entsetzliche in dem absoluten Egoisten ist, daß er

auch in den (anderen) Menschen nur Naturbedingungen seiner Existenz erkennt, sie — wenn auch auf ganz besondere, barbarisch kultivierte Weise — verzehrt wie die Früchte und Tiere der Natur, also nicht geben, sondern nur nehmen will.

Wie aber der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe. Freiheit ist befriedigtes notwendiges Bedürfnis, höchste Freiheit befriedigtes höchstes Bedürfnis: das höchste menschliche Bedürfnis aber ist die Liebe.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentstellten Natur des Menschen hervorgehen oder von ihr sich ableiten, was nicht auch der charakteristischen Wesenheit dieser Natur vollkommen entspräche: das charakteristischeste Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfnis.

Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, gegenseitig sich helfenden, — also seine sich liebenden Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede künstlerische Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht einen Sinn, sondern Sinne überhaupt hat; jede Fähigkeit leistet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Grenzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie in einander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich daher in der Verständigung auf; nur was sich liebt, kann sich aber verständigen, und lieben heißt: den anderen anerkennen, zugleich also sich selbst erkennen; Erkenntnis durch die Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — Allfähigkeit.

Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht ist somit frei, nicht die Kunstart, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie an ihrem Grenzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfassen dieser Hand hebt sie über die Schranke hinweg; die vollständige Um-

schlingung, das vollständige Aufgehen in der Schwester, d. h. das vollständige Aufgehen ihrer selbst jenseits der gestellten Schranke, läßt aber die Schranke ebenfalls vollständig fallen; und sind alle Schranken in dieser Weise gefallen, so sind weder die Kunstarten, noch aber auch eben diese Schranken mehr vorhanden, sondern nur die Kunst, die gemeinsame, unbeschränkte Kunst selbst.

Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatze dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbständigkeit. — Selbständig ist nichts in der Natur, als das, was die Bedingungen seines Selbststehens nicht nur in sich, sondern auch außer sich hat: die inneren Bedingungen sind eben erst vermöge der äußeren vorhanden. Was sich unterscheiden soll, muß notwendig das haben, wovon es sich zu unterscheiden hat. Wer ganz er selbst sein will, muß erst erkennen, was er ist; dies erkennt er aber erst im Unterschiede von dem, was er nicht ist: wollte er das von ihm sich Unterscheidende von sich abtrennen, so wäre er selbst eben ja nichts Unterschiedenes, somit sich selbst Erkennbares mehr. Um ganz das sein zu wollen, was er für sich ist, muß der Einzelne ganz und gar das nicht zu sein brauchen, was er nicht ist; ganz was er nicht ist, ist ja aber das von ihm Unterschiedene, und nur in der vollsten Gemeinsamkeit mit dem von ihm Unterschiedenen, im vollsten Aufgehen in der von ihm unterschiedenen Gemeinsamkeit kann er eben erst vollkommen das sein, was er ist, sein soll, und vernünftigerweise nur sein will. Nur im Kommunismus findet sich der Egoismus vollständig befriedigt.

Der Egoismus, der so unermeßlichen Jammer in die Welt und so beklagenswerte Verstümmelung und Unwahrheit in die Kunst gebracht hat, ist allerdings anderer Art, als der natürliche, vernünftige, der in der Allgemeinsamkeit sich vollständig befriedigt. Er wehrt voll frommer Entrüstung die Bezeichnung des Egoismus von sich ab, nennt sich Bruder- und Christen- — Kunst- und Künstlerliebe; stiftet Gott und der Kunst Tempel; errichtet Spitäler, um das kranke Alter jung und gesund, — Schulen, um die gesunde Jugend alt und krank

zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfassungen und Staaten und was alles noch, — nur, um zu beweisen, daß er nicht Egoismus sei: und dies ist gerade der allerunerlösbarste und deshalb einzig verderblichste für sich und die Allgemeinheit. Dies ist die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll; in der sich jeder brüstet, ganz für sich etwas Besonderes, Originelles zu sein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Besonderes und ewig nur Nachgemachtes ist. Dies ist die Selbständigkeit des Individuums, bei welcher jeder Einzelne, um durchaus „mit Gottes Hilfe frei" zu sein, auf Kosten des Anderen lebt, das zu sein vorgibt, was Andere sind, kurz, die umgekehrte Lehre Jesus': „Nehmen ist seliger, denn Geben" — befolgt.

Dies ist der wahre Egoismus, in welchem jede einzelne Kunstart sich als allgemeine Kunst gebärden möchte, während sie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigentümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter solchen Bedingungen aus jenen drei holdseligen hellenischen Schwestern geworden ist! —

3.

Tanzkunst.

Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß notwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.

Frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgibt, wenn in seiner Mitteilung an diese Sinne der Künstler des sicheren Verständnisses

des von ihm Mitgeteilten sich bewußt wird. Der höchste, mitteilungswerteste Gegenstand der Kunst ist der Mensch; zu vollkommen bewußter eigener Beruhigung teilt sich der Mensch endlich nur durch seine leibliche Gestalt dem ihr entsprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mitteilung an das Auge bleibt alle Kunst unbefriedigend, daher selbst unbefriedigt, unfrei: sie bleibt, bei höchster Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das kombinierende, mittelbar ersetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verständigungsvollen Mitteilung auch an das Auge, nur eine *wollende*, noch nicht aber vollkommen *könnende*; können muß aber die Kunst, und vom *Können* hat sehr entsprechend in unserer Sprache die *Kunst* auch ihren Namen. —

Sinnliches Schmerz- und Wohlempfinden gibt der Leibesmensch unmittelbar an und mit den Gliedern seines Leibes kund, welche Schmerz oder Lust empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zusammenhange sich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigsten Glieder aus; aus der Beziehung zu einander selbst, dann aus dem Wechsel der sich ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Veränderung dieser Bewegungen — wie sie von dem Wechsel der von weicher Ruhe bis leidenschaftlichem Ungestüm bald allmählich bald heftig schnell fortschreitenden Empfindungen bedingt werden, — entstehen die Gesetze unendlich wechselnder Bewegung selbst, nach denen der künstlerisch sich darstellende Mensch sich kundgibt. Der von rohester Leidenschaftlichkeit beherrschte Wilde kennt in seinem Tanze fast keinen anderen Wechsel, als den gleichförmigsten Ungestümes und gleichförmigster, apathischer Ruhe. Im Reichtume und in der Mannigfaltigkeit der Übergänge spricht sich der edlere gebildete Mensch aus; je reicher und mannigfaltiger diese Übergänge, desto ruhiger und gesicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechsels: das Gesetz dieser Ordnung ist aber der *Rhythmus*.

Der Rhythmus ist keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen *soll*, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewußt gewordene Seele der notwendigen Bewegungen selbst, durch welche dieser seine Empfindungen unwillkürlich mitzutei-

len strebt. Ist die Bewegung mit der Gebärde selbst der gefühlvolle Ton der Empfindung, so ist der Rhythmus ihre verständigungsfähige Sprache. Je schneller der Wechsel der Empfindung, desto leidenschaftlich befangener, desto unklarer ist sich der Mensch selbst, und desto unfähiger ist er daher auch, seine Empfindung verständlich mitzuteilen; je ruhiger der Wechsel, desto anschaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist aber Wiederholen der Bewegung: was sich wiederholt, läßt sich zählen, und das Gesetz dieser Zählung ist der Rhythmus.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist das Maß der Bewegungen, durch welche die Empfindung sich veranschaulicht, — das Maß, durch welches sie erst zur Verständnis ermöglichenden Anschauung gelangt. Als selbstgegebenes Gesetz der Bewegung ist aber sein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maßgebend wird, notwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterschiedenes kann ich mich selbst erkennen; das von der Leibesbewegung Unterschiedene ist aber das, was sich einem von dem Sinne, dem die Leibesbewegung sich kundgibt, unterschiedenen Sinne mitteilt; und dieser ist das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Notwendigkeit der nach Verständlichung strebenden Leibesbewegung hervorgegangen, teilt sich als äußerlich dargestellte, maßgebende Notwendigkeit, als Gesetz, dem Tanzenden zunächst durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mit, — gerade wie in der Musik das abstrahierte Maß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgeteilt wird; die, in der Notwendigkeit der Bewegung selbst bedingte, gleichmäßige Wiederholung stellt sich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung seiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachsten zunächst durch Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder sonstiger schallgebender Gegenstände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der sich die Anordnung seiner Bewegungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Gesetz darstellt, genügt jedoch die bloße Bestimmung des Zeitabschnittes, in der sich die Bewegung wiederholt, nicht vollständig; wie die Bewegung nach dem schnellen Wechsel von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt selbst

dauernd anhält und zu einer verweilenden Darstellung wird, so will er auch den nur plötzlich und mit sofortigem Verschwinden sich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung ist der Zeit genötigt wissen; er will endlich die Empfindung, welche seine Bewegungen beseelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur so wird das selbstgegebene Maß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entsprechendes, indem es nicht nur *eine* Bedingung seines Wesens, sondern nach Möglichkeit *alle* seine Bedingungen umfaßt: das Maß soll also das in einer anderen, verwandten Kunstart vergegenständlichte Wesen des Tanzes selbst sein.

Diese andere Kunstart, in welcher die Tanzkunst notwendig sich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen sich sehnt, ist die *Tonkunst*, die das markige Gerüst ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunst empfängt.

Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst. Ist der Rhythmus als bewegungbindendes, einheitgebendes Gesetz, der *Geist* der Tanzkunst — nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung —, so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das *Gebein* der Tonkunst. Je mehr dieses Gebein sich mit dem Fleische des Tones umhüllt, desto unkenntlicher verliert sich das Gesetz der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst; um so mehr erhebt die Tanzkunst sich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem sie einzig dem Wesen des Tones zu entsprechen vermag. Das lebendigste Fleisch des Tones ist jedoch *die menschliche Stimme*, das *Wort* aber gleichsam wieder der knochige, muskulöse Rhythmus der menschlichen Stimme. In der Entschiedenheit und Bestimmtheit des Wortes findet die bewegungtreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst ergoß, aber endlich den unfehlbaren, sicheren Ausdruck, durch welchen sie sich als Gegenstand zu erfassen und klar auszusprechen vermag. Somit gewinnt sie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtkunst gewordenen Tonkunst ihre höchste Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendsten Erhöhung, indem sie von der Tanzkunst zur *Mimik*, von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen zum dichtesten, feinsten Ausdrucke bestimmter

geistiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft sich aufschwingt. —

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander der einzelnen Künste — wie es in bezug auf Ton- und Dichtkunst hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige **Kunstwerk der Lyrik** geboren: in ihm ist jede, was sie ihrer Natur nach sein kann; was sie nicht mehr zu sein vermag, entlehnt sie nicht egoistisch von der andern, sondern die andere ist es selbst für sie. Im **Drama**, der vollendetsten Gestaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste aber ihre höchste Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunst. Im Drama ist sich der Mensch nach seiner vollsten Würde künstlerischer Stoff und Gegenstand zugleich: hat die Tanzkunst in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Gesamtbewegung der von den Einzelnen oder von den Gesamten kundzugebenden Empfindungen unmittelbar darzustellen, und ist das aus ihr erzeugte Gesetz des Rhythmus das Verständigung leitende Maß alles in ihm Dargestellten überhaupt, — so veredelt sie sich im Drama zugleich zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der **Mimik**. Als mimische Kunst wird sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menschen, und nicht mehr der rohsinnliche Rhythmus des Schalles, sondern der geistig sinnliche der Sprache stellt sich ihr als, seinem ursprünglichsten Wesen nach dennoch selbstgegebenes, Gesetz dar. Was die Sprache zu verständlichen strebt, alle die Empfindungen und Gefühle, Anschauungen und Gedanken, wie sie von weichster Milde bis zur unbeugbarsten Energie sich steigern und endlich als unmittelbarer Wille sich kundgeben, — all dies wird unbedingt verständliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache selbst wird als sinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zusammenwirken mit der Mimik. Von dieser feinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunst sich wieder abwärts bis zu ihrer ursprünglichsten Eigentümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch schildert und deutet, wo die Tonkunst nur als beseelter Rhythmus der Schwester noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und seiner Bewegung einzig der nötig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrschenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag.

So erreicht im Drama die Tanzkunst ihre höchste Höhe und ihre vollste Fülle, entzückend wo sie anordnet, ergreifend wo sie sich unterordnet; immer und überall sie selbst, weil immer unwillkürlich und deshalb notwendig, unentbehrlich: nur da, wo eine Kunstart notwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, was sie ist, sein kann und sein soll. — —

Wie beim Turmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten und ihre Verständigung unmöglich wurde, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen: so schieden die Kunstarten, als alles Nationalgemeinsame in tausend egoistische Besonderheiten sich zersplitterte, sich aus dem stolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Dramas, in welchem sie ihr gemeinsam beseelendes Verständnis verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welches Schicksal die Tanzkunst erlebte, als sie den Reigen der Schwestern verließ, um auf gut Glück allein sich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunst es auf, der griesgrämig-tendenziös euryпideisch schulmeisternden Dichtkunst länger zur Verständigung die Hand zu reichen, die diese übellaunisch hochmütig von sich wies, um sie nur, zu einer Zweckleistung demütig dargeboten, wieder zu erfassen; — schied sie sich von der philosophischen Schwester, die in trübsinniger Frivolität ihre jugendlichen Reize nur noch zu beneiden, nicht mehr zu lieben vermochte, — so konnte sie die Hilfe der ihr nächsten, der Tonkunst, doch nie vollständig entbehren. Durch ein unauflösbares Band war sie an sie gebunden, die Tonkunst hatte den Schlüssel zu ihrer Seele in ihren Händen. Wie nach dem Tode des Vaters, in dessen Liebe sie alle sich vereinigten und all ihr Lebensgut als ein gemeinsames wußten, die Erben eigensüchtig abwägen, was ihnen zum besonderen Eigen gehöre, — so erwog aber auch die Tanzkunst, daß jener Schlüssel von ihr geschmiedet sei, und forderte ihn, als Bedingung ihres abgesonderten Lebens, für sich allein zurück. Gern entsagte sie dem gefühlvollen Tone der Stimme ihrer Schwester; durch diese Stimme, deren Mark das Wort der Dichtkunst war, hätte sie sich ja unerlösbar an diese hochmütige Leiterin gefesselt fühlen müssen! Aber jenes Werkzeug, aus Holz oder Metall, das musikalische Instrument, das ihre Schwester — im liebevollen Drange, auch den toten

Stoffen der Natur ihren seelenvollen Atem einzuhauchen — zur Unterstützung und Steigerung ihrer Stimme sich gebildet, hatte, — dies Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit besaß, ihr das notwendige leitende Maß des Taktes und des Rhythmus, sogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schwester darzustellen, — das musikalische Instrument nahm sie mit sich, ließ unbekümmert die Schwester Tonkunst im Glauben an das Wort durch den uferlosen Strom christlicher Harmonie dahin schwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbstvertrauen sich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen diese hochaufgeschürzte Gestalt: wer ist ihr nicht begegnet? Überall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung sich anläßt, stellt sie sich mit höchster Gefälligkeit ein, und leistet fürs Geld, was man nur will. Ihre höchste Fähigkeit, mit der sie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebärden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunst in seinem Verlangen nach wirklicher Menschwerdung zu erlösen, hat sie in stupider Gedankenlosigkeit — sie weiß nicht an wen? — verloren oder verschenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder, nur noch unbegrenzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge ist, so erscheinen zu können, als ob sie irgend etwas abzuschlagen vermöchte, und dieser Sorge entledigt sie sich in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln unbedingtester Bereitwilligkeit zu allem und jedem. Bei diesem unveränderlich feststehenden Ausdrucke ihrer Gesichtszüge entspricht sie dem Verlangen nach Abwechslung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunstfähigkeit ist ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel sind nur noch zum unvermittelten Einladen durch sich selbst da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzustellen, was sie zu leisten vermöge, wobei Hände und Arme, des nötigen Gleichgewichtes wegen, sie schwesterlich unterstützen. Was im Privatleben, — wenn unsre moderne Staatsbürgerschaft, dem Herkommen und einer gesellschaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, sich auf sogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man sich mit zivilisiert hölzerner Ausdruckslosigkeit schüchtern anzudeuten erlaubt, das ist jener grundgütigen Tänzerin gestattet, auf öffent-

licher Bühne mit unumwundenster Aufrichtigkeit auszusprechen; denn — ihr Gebaren ist ja nur Kunst, nicht Wahrheit, und wie sie einmal außer dem Gesetze erklärt ist, steht sie nun über dem Gesetze: wir können uns durch sie reizen lassen, ohne ja deshalb im gesitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie im Gegensatze hierzu auch die Religion Reizungen zu Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genötigt sind. Die Kunst ist frei, — und die Tanzkunst zieht aus dieser Freiheit ihren Vorteil; und daran tut sie recht, wozu wäre sonst die Freiheit da? —

Wie mochte diese edle Kunst so tief fallen, daß sie in unserm öffentlichen Kunstleben nur noch als Spitze aller in sich vereinigten Buhlerkünste sich Geltung zu verschaffen, ihr Leben zu fristen vermag? Daß sie in den unehrenhaftesten Fesseln niedrigster Abhängigkeit unrettbar sich gefangen geben muß? — Weil alles aus seinem Zusammenhange Gerissene, Einzelne-Egoistische, in Wahrheit unfrei, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnenmensch, der bloße Gefühls-, der bloße Verstandesmensch, sind zu jeder Selbständigkeit als wirklicher Mensch unfähig; die Ausschließlichkeit ihres Wesens läßt dieses zum ausschreitenden Unmaß führen, denn das gedeihliche Maß gibt sich — und zwar von selbst — nur in der Gemeinsamkeit des Gleichartigen und doch Unterschiedenen; das Unmaß aber ist die absolute Unfreiheit eines Wesens, und diese Unfreiheit stellt sich notwendig als äußere Abhängigkeit dar. —

Die Tanzkunst gab in ihrer Trennung von der wahren Musik und namentlich auch von der Dichtkunst, nicht nur ihre höchste Fähigkeit auf, sondern sie verlor auch von ihrer Eigentümlichkeit. Eigentümlich ist nur das, was aus sich selbst zu erzeugen vermag: die Tanzkunst war eine vollkommen eigentümliche, so lange sie aus ihrem innersten Wesen und Bedürfnisse die Gesetze zu erzeugen vermochte, nach denen sie zur verständigungsfähigen Erscheinung kam. Heutzutage ist nur noch der Volks-, der Nationaltanz eigentümlich, denn auf unnachahmliche Weise gibt er aus sich, wie er in die Erscheinung tritt, sein besonderes Wesen in Gebärde, Rhythmus und Takt kund, deren Gesetz er unwillkürlich selbst schuf, und die

als Gesetze erst erkennbar, mitteilbar werden, wenn sie aus dem Volkskunstwerke, als sein abstrahiertes Wesen, wirklich hervorgegangen sind. Weitere Entwicklung des Volkstanzes zur reicheren, allfähigen Kunst ist nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht mehr beherrschten, sondern wiederum frei gebarenden Tonkunst und der Dichtkunst möglich, weil in der verwandten Fähigkeit, und unter den Anregungen dieser Künste, sie ihre eigentümliche Fähigkeit allein im vollsten Maße entfalten und erweitern kann. Das Kunstwerk der griechischen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunst eigentümlichen Gesetze des Rhythmus, in der Tonkunst und namentlich in der Dichtkunst, durch die Eigentümlichkeit gerade dieser Künste, wieder unendlich mannigfaltig und charakteristisch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunst unerschöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigentümlicher Bewegungen gaben, und wie so in lebensfreudiger, überreicher Wechselwirkung die Eigentümlichkeit einer jeden Kunstart zu ihrer vollendetsten Fülle sich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte solcher Wechselwirkung nicht zu gut kommen: wie alle Volkskunst der modernen Nationen durch die Einwirkung des Christentumes und der christlich-staatlichen Zivilisation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einsame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwicklung gedeihen können. Dennoch sind die einzigen eigentümlichen Erscheinungen im Gebiete des Tanzes, die unsrer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie sie dem Charakter bald dieser oder jener Nationalität entkeimten oder selbst noch entkeimen. Alle unsre zivilisierte eigentliche Tanzkunst ist nur eine Kompilation dieser Volkstänze: die Volksweise jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entstellt, — aber nicht weiter entwickelt, weil sie — als Kunst — immer nur von fremder Nahrung sich erhält. Ihr Verfahren ist daher immer nur ein absichtsvolles, künstliches Nachahmen, Zusammensetzen, ein Ineinanderschieben, keineswegs aber Zeugen und Neugestalten; ihr Wesen ist das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechslung heute dieser, morgen jener Weise den Vorzug gibt. Sie muß sich daher willkürliche Systeme machen, ihre Absicht in Regeln bringen, in unnötigen Voraussetzungen und Annahmen sich kundgeben, um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt

werden zu können. Die Systeme und Regeln vereinsamen sie aber als Kunst vollends ganz, und verwehren ihr jede gesunde Verbindung zur gemeinschaftlichen Wirksamkeit mit einer andern Kunstart. Die nur durch Gesetze und willkürliche Normen am künstlichen Leben erhaltene Unnatur ist durchaus egoistisch, und wie sie aus sich selbst zeugungsunfähig ist, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Diese Kunst hat daher kein Liebesbedürfnis; sie kann nur nehmen, nicht aber geben; sie zieht allen fremden Lebensstoff in sich hinein, zersetzt und verzehrt ihn, löst ihn in ihr eigenes unfruchtbares Wesen auf, vermag aber nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselemente sich zu vermischen, weil sie selbst sich nicht zu geben vermag.

So läßt sich unsre moderne Tanzkunst in der Pantomime auch zu der Absicht des Dramas an; sie will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich alles sein, alles können und alles allein vermögen; sie will Menschen, menschliche Vorfälle, Zustände, Konflikte, Charaktere und Beweggründe darstellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der Sprache, Gebrauch zu machen; sie will dichten, ohne der Dichtkunst sich zuzugesellen. Was gebiert sie nun in dieser spröden Unvermischtheit und „Unabhängigkeit"? Das allerabhängigste, krüppelhaft verstümmeltste Geschöpf: Menschen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache versagt wäre, sondern die aus Eigensinn nicht sprechen wollen; Darsteller, die uns jeden Augenblick aus einer unseligen Verzauberung erlöst dünken, sobald sie es einmal über sich gewännen, dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein gesund gesprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorschriften der pantomimischen Tanzkunst verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzselbständigkeitsgefühl zu entweihen.

So jammervoll abhängig ist aber dieses stumme absolute Schauspiel, daß es im glücklichen Falle nur mit dramatischen Stoffen sich abzugeben getraut, die zu der menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen, — aber selbst in den günstigsten Fällen dieser Art sich zu dem schmählichen Auskunftsmittel genötigt sieht, seine eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein erklärendes Programm mitzuteilen!

Und hierbei gibt sich unleugbar noch das edelste Bestreben der Tanzkunst kund; sie will doch wenigstens Etwas sein, sie schwingt sich doch zu der Sehnsucht nach dem höchsten Kunstwerke, dem Drama, auf; sie sucht sich dem widerlich lüsternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem sie nach einem künstlerischen Schleier greift, der ihre schmachvolle Blöße decken soll. Aber in welche unwürdigste Abhängigkeit muß sie gerade bei der Kundgebung dieses Strebens sich werfen! Mit welch' jämmerlicher Entstellung muß sie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbständigkeit büßen. Sie, ohne deren höchste, eigentümlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden — von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten! —

O herrliche Tanzkunst! O schmähliche Tanzkunst! —

Tonkunst.

Das Meer trennt und verbindet die Länder; so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz- und Dichtkunst.

Sie ist das Herz des Menschen; das Blut, das von ihm aus seinen Umlauf nimmt, gibt dem nach außen gewandten Fleische seine warme, lebenvolle Farbe, — die nach innen strebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Tätigkeit des Herzens bliebe die Tätigkeit der Gehirnes nur ein mechanisches Kunststück; die Tätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenso mechanisches, gefühlloses Gebaren. Durch das Herz fühlt der Verstand sich dem ganzen Leibe verwandt, schwingt der bloße Sinnenmensch sich zur Verstandestätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber ist der Ton; seine künstlerisch bewußte Sprache, die Tonkunst. Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelt, und den unsinnlichen Gedanken vermenschlicht. Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst: in ihr berühren sich mit liebevollem Durchdringen die Gesetze, nach denen beide ihrer

Natur gemäß sich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen, das Maß der Dichtkunst, wie der Takt der Tanzkunst, zum notwendigen Rhythmus des Herzensschlages.

Empfängt sie die Bedingungen, unter denen sie sich kundgibt, von ihren Schwestern, so gibt sie ihnen sie in unendlicher Verschönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunst ihr eigenes Bewegungsgesetz der Tonkunst zu, so weist diese ihr es als seelenvoll sinnlich verkörperten Rhythmus zum Maße veredelter, verständlicher Bewegung wieder an; erhält sie von der Dichtkunst die sinnvolle Reihe scharfgeschnittener, durch Bedeutung und Maß verständnisvoll vereinter Wörter als gedankenreich sinnlichen Körper zur Festigung ihres unendlich flüssigen Tonelementes, so führt sie ihr diese gesetzvolle Reihe mittelbar vorstellender, zu Bildern, noch nicht aber zu unmittelbarem, notwendig wahrem Ausdruck verdichteter, gedankenhaft-sehnsüchtiger Sprachlaute, als gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlösende Melodie wieder zu.

In tonbeseeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunst und Dichtkunst ihr eigenes Wesen, sinnlich vergegenständlicht, und unendlich verschönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben sich selbst. Rhythmus und Melodie sind aber die Arme der Tonkunst, mit denen diese ihre Schwestern zu liebevollem Verwachsen umschlingt; sie sind die Ufer, durch die sie, das Meer, zwei Kontinente verbindet. Tritt dieses Meer von den Ufern zurück, und breitet sich die Wüste des Abgrundes zwischen ihm und den Ufern aus, so wird kein segelfrohes Schiff mehr von dem einen zum andern Kontinente tragen; auf immer bleiben sie getrennt, — bis etwa mechanische Erfindungen, vielleicht Eisenbahnen, die Wüste fahrbar zu machen vermögen: dann setzt man wohl auch mit Dampfschiffen vollends über das Meer; die Atemkraft des allbelebenden Windhauches ersetzt der Qualm der Maschine: weht der Wind naturgemäß nach Osten, was kümmert's? — die Maschine klappert nach Westen, wohin man gerade will; der Tanzmacher holt sich so, über den dampfbezwungenen Meeresrücken der Musik, vom Dichtungskontinente her das Programm zu einer neuen Pantomime, der Bühnenstückverfertiger vom Tanzkontinente so viel Beinschwungstoff, als ihn gerade zum Lockermachen einer

verstockten Situation nötig dünkt. — Sehen wir, was aus der Schwester Tonkunst ward, seit dem Tode des alliebenden Vaters Drama! —

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Wesen der Tonkunst nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus; aus den schattigen Tälern des andern Ufers erhebt sich der sehnsuchsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmutig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller undenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andre, als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichen Wesen in sich schließt, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und — wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus dem Urgrund seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von neuem sich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieses Sehnens aber an einem außerhalb ihm

liegenden Gegenstande; tritt aus der sicheren, festbestimmten Erscheinungswelt dieser maßgebende Gegenstand zu ihm; zündet der sonnenumstrahlte, schlank und rüstig sich bewegende Mensch durch den Blitz seines glänzenden Auges die Flamme dieses Sehnens, — erregt er mit seinem schwellenden Atem die elastische Masse des Meerkristalles, — möge die Glut noch so hoch lodern, möge der Sturm noch so gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, — die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluten, doch als mildglänzendes Licht, — die Meeresfläche, nach dem Verschäumen riesiger Wogen, kräuselt sich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen; und der Mensch, froh der süßen Harmonie seines ganzen Wesens, überläßt sich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, steuert sicher nach der Weisung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. —

Der Hellene, wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge: ihm war es der sichere Strom, der ihn von Gestade zu Gestade trug, auf dem er zwischen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, — hier das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen sinnig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Auf der Fläche des Wassers spiegelten sich ihm, von blauem Äthersaume begrenzt, getreu die Küsten des Landes mit Felsen, Tälern, Bäumen, Blumen und Menschen: und dieses reizend wogende, vom frischen Fächeln der Lüfte anmutig bewegte Spiegelbild dünkte ihn Harmonie. —

Von den Ufern des Lebens schied sich der Christ. — Weiter und unbegrenzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozeane zwischen Meer und Himmel grenzenlos allein zu sein. Das Wort, das Wort des Glaubens war sein Kompaß, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wies. Über ihm schwebte dieser Himmel, nach jedem Horizonte hin senkte er sich als Grenze des Meeres herab; nie aber erreichte der Segler diese Grenze: von Jahrhundert zu Jahrhundert schwamm er unerlöst der immer vorschwebenden und nie doch erreichten neuen Heimat zu, bis ihn der Zweifel an die Tugend seines Kompasses erfaßte, bis er auch ihn als letztes menschliches Gaukelwerk grimmig über Bord warf, und nun, aller Bande ledig,

steuerlos der unerschöpflichen Willkür der Meereswogen sich übergab. In ungestillter, zorniger Liebeswut regte er die Tiefen des Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unersättlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens selbst, das gegenstandslos ewig und ewig nur sich selbst lieben und ersehnen muß, — diese tiefste, unerlösbare Hölle des rastlosesten Egoismus, der ohne Ende sich ausdehnt, wünscht und will, und ewig und ewig doch nur sich wünschen und wollen kann, — trieb er gegen die abstrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, das gegenstandsbedürftigste allgemeine Verlangen — gegen die absolute Ungegenständlichkeit selbst. Selig, unbedingt selig, im weitesten, ungemessensten Sinne selig sein, und zugleich doch ganz es selbst bleiben zu wollen, war die unersättliche Sehnsucht des christlichen Gemütes. So hob sich das Meer aus seinen Tiefen zum Himmel, so sank es vom Himmel immer wieder zu seinen Tiefen zurück; ewig es selbst, und deshalb ewig unbefriedigt, — wie das maßlose, allbeherrschende Sehnen des Herzens, das nie sich geben, in einem Gegenstande aufgehen zu dürfen, sondern nur es selbst zu sein sich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maß; alles Grenzenlose zieht sich selbst Grenzen; die Elemente verdichten sich endlich zur bestimmten Erscheinung, und auch das schrankenlose Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an dem sich sein Ungestüm brechen konnte. Wo wir am fernen Horizonte die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegrenzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der kühnste aller Seefahrer Land, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land. Durch seine Entdeckung ist der weite Ozean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten. Hat Kolumbus uns aber gelehrt den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtig nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, — zum Menschen überhaupt geworden, so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künst-

lerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein andrer als — Beethoven. —

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwestern loslöste, nahm sie, als unerläßlichste nächste Lebensbedingung, — wie die leichtfertige Schwester Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maß entnommen hatte, — von der sinnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht etwa das menschenschöpferische, geistig dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte sie der scheidenden Tanzkunst den rhythmischen Takt zum beliebigen Gebrauche überlassen, so erbaute sie sich nun einzig durch das Wort, das Wort des christlichen Glaubens, dieses flüssige, gebeinlos verschwimmende, das ihr ohne Widerstreben und gern bald vollkommen Macht über sich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der Demut, zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe sich verflüchtigte, desto notwendiger sah die Tonkunst sich veranlaßt, aus dem unerschöpflichen Grunde ihres eigenen flüssigen Wesens sich zu gestalten. Das Ringen nach solcher Gestaltung ist der Aufbau der Harmonie.

Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden und nebeneinander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl notwendiger Sorge für die Schönheit dieser Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmut ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn diese ist das Werk des Rhythmus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem sie mit maßlosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag; der Lebenshauch, der diesen rastlosen, nach Willkür sich wiederum selbstbedingenden, Wechsel bewegt und beseelt, ist das Wesen des Tones selbst, der Atem unergründlicher, allgewaltiger Herzenssehnsucht. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemütsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten, —

Ersterben, d. h. Sterben ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst.

So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenlosen Grund der Harmonie versank, als es nur noch „Ächzen und Seufzen der Seele" war — wie auf der brünstigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik —, da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmonischen Säulen, der unrhythmischen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit mußte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr endliches Erscheinen geben. Dem Wesen der Harmonie entspricht kein andres künstlerisches Vermögen des Menschen, nicht an den sinnlich bestimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der strengen Folge des Denkens vermag es sich zu spiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Notwendigkeit der sinnlichen Erscheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darstellung ihrer unwillkürlichen, sinnlich wohlbedingten Beschaffenheit, sein Maß sich vorzustellen: sie ist wie eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maßlosen Grunde muß die Harmonie sich, aus äußerer — nicht innerer — Notwendigkeit zu sicherer, endlicher Erscheinung sich abzuschließen, Gesetze bilden und befolgen. Diese Gesetze der Harmoniefolge, auf das Wesen der Verwandtschaft so gegründet, wie jene harmonischen Säulen, die Akkorde, selbst aus der Verwandtschaft der Tonstoffe sich bildeten, vereinigen sich nun zu einem Maße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohltätige Schranke setzt. Sie gestatten die mannigfaltigste Wahl aus dem Bereiche harmonischer Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtschaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum freien Belieben aus, verlangen jedoch vor Allem sichere Befolgung der verwandtschaftlichen Hausgesetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr, um eines seligen Endes willen. Dieses Ende, also das Maß der zeitlichen Ausdehnung des Tonstückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anstandsregeln der Harmonie aber nicht; sie können, als wissenschaftlich lehr- oder erlernbarer Teil der Tonkunst, die flüssige Tonmasse der Harmonie sondern und zu begrenzten Körpern ab-

scheiden, nicht aber das zeitliche Maß dieser begrenzten Massen bestimmen.

War die schrankensetzende Macht der Sprache verschlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunst unmöglich auch noch ihr zeitlich maßgebendes Gesetz aus sich finden, so mußte sie sich an den Rest des, von der Tanzkunst ihr übrig gelassenen, rhythmischen Taktes wenden; rhythmische Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechsel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüssige Breite der Harmonie, wie ursprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich sicheren Abschluß bringen. Eine innere, nach rein menschlicher Darstellung verlangende Notwendigkeit lag dieser rhythmischen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Mensch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung sich kundgibt, war ihre treibende Kraft; sondern eine in sich aufgenommene äußere Notwendigkeit der nach egoistischem Abschluß verlangenden Harmonie. Dieses rhythmische Wechseln und Gestalten, das sich nicht nach innerer Notwendigkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Gesetzen und Erfindungen belebt werden; und diese Gesetze und Erfindungen sind die des Kontrapunktes.

Der Kontrapunkt, in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich einzig und allein als obsolute, für sich bestehende Kunst ausgab; — als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen, ihr Dasein verdanke. Der Willkürliche dünkt sich ganz natürlich auch der absolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Musik nur ihr selbständiges Gebaren zu danken, denn einem Seelenbedürfnisse zu entsprechen waren jene tonmechanischen, kontrapunktischen Kunstwerkstücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Musik zur ihrem geraden Gegenteile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandessache, aus dem Ausdrucke unbegrenzter christlicher Gemütssehnsucht zum Rechnenbuche moderner Börsenspekulation.

Der lebendige Atem der ewig schönen, gefühlsadeligen

Menschenstimme, wie sie aus der Brust des Volkes unerstorben, immer jung und frisch herausdrang, blies auch dieses kontrapunktische Kartenhaus über den Haufen. Die in unentstellter Anmut sich treu gebliebene Volksweise, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begrenzte Lied, hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunstwelt hinein. Diese verlangte es wieder Menschen darzustellen, Menschen — nicht Pfeifen — singen zu lassen; der Volksweise bemächtigte sie sich hierzu, und konstruierte aus ihr die Opern-Arie. Wie die Tanzkunst sich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfnis an ihm sich zu erfrischen, und ihn nach ihrem maßgeblichen Modebelieben zur Kunstkombination zu verwenden, — so machte es aber auch die vornehme Operntonkunst mit der Volksweise: nicht den ganzen Menschen hatte sie erfaßt, um ihn in seinem ganzen Maße nun künstlerisch nach seiner Naturnotwendigkeit gewähren zu lassen, sondern nur den singenden, und in seiner Singweise nicht die Volksdichtung mit ihrer innewohnenden Zeugungskraft, sondern eben bloß die vom Gedicht abstrahierte melodische Weise, der sie nach Belieben nun modisch konventionelle, absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen unterlegte; nicht das schlagende Herz der Nachtigall, sondern nur ihren Kehlschlag begriff man, und übte sich, ihn nachzuahmen. Wie der Kunsttänzer seine Beine abrichtete, in den mannigfachsten und doch einförmigsten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus sich nicht weiter entwickeln konnte, zu variieren, — so richtete der Kunstsänger eben nur seine Kehle ab, jene von dem Munde des Volkes abgelöste Weise, die er nimmer aus ihrem Wesen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umschreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und so nahm eine mechanische Fertigkeit andrer Art nur wieder den Platz ein, den die kontrapunktische Geschicklichkeit geräumt hatte. Die widerliche, unbeschreiblich ekelhafte Entstellung und Verzerrung der Volksweise, wie sie in der modernen Opernarie — denn nur eine verstümmelte Volksweise, ist sie in Wahrheit, keineswegs eine besondere Erfindung — sich kundgibt, wie sie zum Hohn aller Natur, alles menschlichen Gefühles, von aller sprachlich dichterischen Basis abgelöst, als leb- und seelenloser Modetand die

Ohren unsrer blödsinnigen Operntheaterwelt kitzelt, — brauchen wir hier nicht weiter zu charakterisieren; wir müssen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingestehen, daß unsre moderne Öffentlichkeit in ihr eigentlich das ganze Wesen der Musik einzig begreift. —

Aber abgelegen von dieser Öffentlichkeit, und den ihr dienenden Modewarenverfertigern und Händlern, sollte das eigentümlichste Wesen der Tonkunst aus seiner bodenlosen Tiefe mit aller unverlorenen Fülle seiner ungemessenen Fähigkeit, sich zur Erlösung am Sonnenlichte der allgemeinsamen, einen Kunst der Zukunft aufschwingen, und diesen Aufschwung sollte sie von dem Boden aus nehmen, der der Boden aller rein menschlichen Kunst ist; der plastischen Leibesbewegung, dargestellt im musikalischen Rhythmus.

Hatte die menschliche Stimme, im Lallen des christlich stereotypischen, ewig und ewig, bis zur vollsten Gedankenlosigkeit wiederholten Wortes, sich endlich vollständig zum nur noch sinnlich flüssigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge dessen die von der Dichtkunst gänzlich abgezogene Tonkunst allein noch sich darstellte, — so waren neben ihr die, durch die Mechanik vermittelten Tonwerkzeuge, als üppige Begleiter der Tanzkunst, zu immer gesteigerter Ausdrucksfähigkeit ausgebildet worden. Als Trägern der Tanzweise war ihnen die rhythmische Melodie zum ausschließlichen Eigentume angewiesen; dadurch, daß sie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der christlichen Harmonie in sich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwicklung der Tonkunst aus sich zu. Der harmonisierte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie. — Auch der harmonisierte Tanz fiel als wohlschmeckende Beute in die Hände des kontrapunktierenden Mechanismus: dieser löste ihn von seiner gehorsamen Ergebenheit an seine Gebieterin, die leibliche Tanzkunst, und ließ ihn nun nach seinen Regeln Sprünge und Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieses kontrapunktisch geschulten Tanzes durfte aber nur der warme Atemhauch der natürlichen Volksweise dringen, so dehnte es sich alsbald zu dem elastischen Fleische menschlich schönen Kunstwerkes aus, und dieses Kunstwerk ist in seiner höchsten Vollendung die Symphonie Haydns, Mozarts und Beethovens.

In der Symphonie Haydns bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch' geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigentümlich, kund: so warm durchdring sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos, wie sie dem Wesen des Gesanges eigentümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus. Die so sich bedingende Melodie ward das Element der Symphonie des gesangreichen und gesangfrohen Mozart. Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zugrunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie alles, was von der Befriedigung dieses seines eigentümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich Beethoven. Er vermochte es, das eigentümliche Wesen der christlichen Harmonie, dieses unergründlichen Meeres unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. Die harmonische Melodie — denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von

der rhythmischen Tanzmelodie bezeichnen — war, nur von Instrumenten getragen, des unbegrenztesten Ausdruckes, wie der schrankenlosesten Behandlung fähig. In langen zusammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchteilen, wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Silben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element und das Maß der Fügung dieser Elemente unbegrenzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieses unaussprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künstlerischen Seelenverlangens, das in seiner Unendlichkeit nur sich selbst Gegenstand zu sein, nicht außer ihm sich zu befriedigen, vermochte, — suchte der überselige unselige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem sicheren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungestümes. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Atem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnen in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war? Ist der Ausdruck unermeßlichen Herzenssehnens in dieser urelementarhaften, absoluten Tonsprache angeregt, so ist nur die Unendlichkeit dieses Ausdruckes, wie die des Sehnens selbst, Notwendigkeit, nicht aber ein endlicher Abschluß als Befriedigung des Sehnens, der nur Willkür sein kann. Mit dem, der rhythmischen Tanzmelodie entlehnten, bestimmten Ausdrucke vermag die Instrumentalmusik eine an sich ruhige, sicher begrenzte Stimmung darzustellen und abzuschließen: eben weil er sein Maß einem ursprünglich außerhalb liegenden Gegenstande, der Leibesbewegung, entnimmt. Gibt ein Tonstück von vornherein nur diesem Ausdrucke sich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu fassen sein wird, — so liegt selbst bei reichster, üppigster Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens, jede Art von Befriedigung doch ebenso notwendig in ihm begründet, als diese Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deshalb unbefriedigend sein muß, wenn jener sicher begrenzte Ausdruck schließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnsucht nur

so hinzutritt. Der Übergang aus einer unendlich erregten, sehnsüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann notwendig nicht anders stattfinden, als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem *Gegenstande*. Dieser Gegenstand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Grenzen; sie kann, ohne die willkürlichsten Annahmen, nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren deutlich zu unterscheidenden Darstellung bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur *Gefühl*; sie tritt im *Geleite* der sittlichen Tat, nicht aber als *Tat selbst* ein; sie kann Gefühle und Stimmungen nebeneinander stellen, nicht aber nach Notwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt *der moralische Wille*.

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis *fast* zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze des Willens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebenso gut, als zum Siege auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieser Rückfall muß uns fast notwendiger als der moralisch unmotivierte Triumph dünken, der — nicht als notwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns *sittlich*, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus gloriosem Dur-Jubel nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die *Weltgeschichte der Musik* zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt,

die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich als Mensch und sein Sehnen tief in den Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Teile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demut mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur „Erinnerungen" waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch notwendigen Sehnens. Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über alles herrliche Adur-Symphonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermute der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unsern Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst *, bald ausgelassen, bald sinnig, bald

* Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema seinen klagend sehnsüchtigen Gesang; an jenem Rhythmus, der unablässig seinen sicheren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Efeu um die Eiche, der, ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in

jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Ton Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Ton oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebensspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohre. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen, deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? — Ach, von nirgends her kam ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimat wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.

üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethovens von unsren ewig „nebenthematisierenden“ modernen Instrumentalkomponisten ausgebeutet worden!

So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; sondern das notwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — „Freude!“ Und mit diesen Worten ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ — Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. —

Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

So hat die Musik aus sich vollbracht, was keine der andern geschiedenen Künste vermochte. Jede dieser Künste half sich in ihrer öden Selbständigkeit nur durch Nehmen und egoistisches Entlehnen; und keine vermochte es daher, sie selbst zu sein, und aus sich das vereinigende Band für alle zu weben. Die Tonkunst, indem sie ganz sie selbst war, und aus

ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verleugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet; und nicht ohne Bedeutung ist es, daß gerade die Tonkunst in der modernen Gegenwart eine so ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Öffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den widerspruchsvollsten Geist dieser Öffentlichkeit sich klar zu werden, haben wir zunächst aber zu beherzigen, daß keineswegs ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Öffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn soeben vorgehen sahen, vollführt hat, sondern lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum, das einsam den Geist der, in der Öffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens, vereint mit der Fülle musikalischer Möglichkeit, diese Gemeinsamkeit, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst in sich produzierte. Wir sehen, daß dieser wundervolle Schöpfungsprozeß, wie er die Symphonien Beethovens als immer gestaltender Lebensakt durchdringt, von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht wurde, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmählichste mißverstanden worden ist. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kundgab, blieben für die komponierende Mit- und Nachwelt eben nur Formen, gingen durch die Manier in die Mode über, und trotzdem kein Instrumentalkomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfindung kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Mut, fort und fort Symphonien und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im mindesten auf den Gedanken zu geraten, daß die letzte Symphonie bereits geschrieben sei.*

* Wer eigens die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiß imstande sind.

So haben wir denn auch erleben müssen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethovens, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Tatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagnis seines Genius vollbracht erkennen, — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören", — weiter sah man darin nichts! Warum soll der oder jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zustande zu bringen? — — So hat Kolumbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unsrer Zeit entdeckt!

Der Grund dieser widerlichen Erscheinung liegt aber tief im Wesen unsrer modernen Musik selbst. Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich notwendige Kunst mehr. Sie hat sich selbst nach Gesetzen konstruieren müssen, die, ihrem eigentümlichen Wesen entnommen, in keiner rein menschlichen Erscheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maß finden. Jede der andern Künste hielt sich an dem Maße der äußeren menschlichen Gestalt, des äußerlichen menschlichen Lebens, oder der Natur fest, mochte es dies unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch so willkürlich entstellen. Die Tonkunst, die nur an dem scheuen, aller Einbildungen, aller Täuschungen fähigen Gehöre ihr äußerlich menschliches Maß fand, mußte sich abstraktere Gesetze bilden,

---

Wer die Geschichte der Künste von einem so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier notwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muß unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen große Fähigkeit sich kundgibt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade *sie*, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl in bezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal *das* in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinsamen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese — wie die Musik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt.

und diese Gesetze zu einem vollständigen wissenschaftlichen Systeme verbinden. Dies System war die Basis der modernen Musik: auf dieses System wurde gebaut, auf ihm Turm auf Turm gestellt, und je kühner der Bau, desto unerläßlicher die feste Grundlage, — diese Grundlage, die an sich aber keineswegs die Natur war. Dem Plastiker, dem Maler, dem Dichter wird in seinem künstlerischen Gesetze die Natur erklärt; ohne inniges Verständnis der Natur vermag er nichts Schönes zu schaffen. Dem Musiker werden die Gesetze der Harmonie, des Kontrapunktes erklärt; sein Erlerntes, ohne welches er kein musikalisches Gebäude aufführen kann, ist ein abstraktes, wissenschaftliches System; durch erlangte Geschicklichkeit in seiner Anwendung wird er Zunftgenosse, und von diesem zunftgenössischen Standpunkte aus sieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die ihm notwendig eine andre erscheinen muß, als dem unzunftgenössischen Weltkinde, — dem Laien. Der uneingeweihte Laie steht nun verdutzt vor dem künstlichen Werke der Kunstmusik, und vermag sehr richtig nichts andres von ihm zu erfassen, als das allgemein Herzanregende; dies tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen: alles übrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuse Weise, weil er es sehr einfach nicht versteht und nicht verstehen kann. Unser modernes Konzertpublikum, welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt anstellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieser Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, sobald — wie es denn auch in den berühmtesten Konzertinstituten geschieht — nach einer solchen Symphonie irgend ein modern melodiöses Operntonstück vorgetragen wird, wo wir dann den eigentlichen musikalischen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude sogleich schlagen hören.

Ein durch sie bedingter Zusammenhang unsrer Kunstmusik mit der Öffentlichkeit ist durchaus zu leugnen: wo er sich kundgeben will, ist er affektiert und unwahr, oder bei einem gewissen Volkspublikum, welches ohne Affektation von dem Drastischen einer Beethovenschen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindestens unklar, und der Eindruck dieser Tonwerke sicher ein unvollständiger, lückenhafter. Wo dieser Zusammenhang aber nicht vorhanden ist, kann er zünftige Zusammenhang der Kunstgenossenschaft nur ein äußerlicher sein; das Wachsen

und Gestalten der Kunst aus innen heraus kann nicht aus der Gemeinschaft sich bedingen, die eben nur eine künstlich systematische ist, — sondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des besonderen Wesens, vermag sich ein natürlicher Gestaltungs- und Entwicklungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Gesetzen zu betätigen. Nur an der Eigentümlichkeit und Fülle einer individuellen Künstlernatur kann derjenige künstlerische Schöpfertrieb sich nähren, der nirgends in der äußeren Natur selbst sich Nahrung zu verschaffen vermag; denn nur diese Individualität vermag in ihrer Besonderheit, in ihrem persönlichen Anschauen, in ihrem eigentümlichen Verlangen, Sehnen und Wollen, dieser Kunstmasse den Gestaltung gebenden Stoff zuzuführen, den sie in der äußeren Natur nicht findet: erst an der Individualität dieses einen, besonderen Menschen wird die Musik zur rein menschlichen Kunst; sie verzehrt diese Individualität, um aus der Zerflossenheit ihres Elementes selbst zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So sehen wir denn in der Musik, wie in den andern Künsten, aber aus ganz andern Gründen, Manieren oder sogenannte Schulen meist nur aus der Individualität eines besonderen Künstlers hervorgehen. Diese Schulen waren die Zunftgenossenschaften, die sich um einen großen Meister, in welchem sich das Wesen der Musik individualisiert hatte, nachahmend, ja nachbetend, sammelten. So lange nun die Musik ihre kunstweltgeschichtliche Aufgabe noch nicht gelöst hatte, vermochten die weit ausgedehnten Äste dieser Schulen, unter dieser oder jener verwandtschaftlichen Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachsen; sobald aber diese Aufgabe von der größten aller musikalischen Individualitäten vollständig gelöst war, sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistisch selbständige Kunst zu sein vermochte, — sobald, mit einem Wort, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte, — konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen, wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zustande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Notwendig-

keit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musikweltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethovenschen Symphonie leugnen zu wollen; euch rettet selbst eure Dummheit nicht, durch die ihr es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonien mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien, — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, — euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Notwendigkeit dessen, was ihr tut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Notwendigkeit eurer egoistischen Willkür! —

Beim Überblicke der geschäftigten Einöde unsrer musikalischen Kunstwelt; beim Gebaren der unbedingtesten Zeugungsunfähigkeit dieser gleichwohl ewig sich beliebäugelnden Kunstmasse; beim Anblicke dieses gestaltlosen Breies, dessen Bodensatz verstockte, pedantische Unverschämtheit ist, und aus dem, bei allem tiefsinnenden, urmusikalischen Meisterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italienische Opernarien oder freche französische Kankantanzweisen an das volle Tageslicht der modernen Öffentlichkeit als künstlich destillierte Dünste zu steigen vermögen; — kurz, bei Erwägung dieses vollkommen schöpferischen Unvermögens, sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlage um, der diesem ganzen, unmäßig ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu schaffen dem Kunstwerke der Zukunft, in welchem die wahre Musik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf diesem Boden Luft und Atem schlechterdings versagt sind. *

---

* So weit ich mich auch, im Verhältnis zu den anderen Kunstarten, über das Wesen der Musik hier verbreitet habe (was übrigens

5.

Dichtkunst.

Gestattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die echte und wahre Schreib- und Sprechart: **tichten** für **dichten**, wieder aufzunehmen, so gewännen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unsrer Sprache ursprünglich zu eigen ist. Bezeichnend wäre dieser Stabreim besonders aber auch wegen der Stellung, welche die „Tichtkunst“ in ihm einnehme: als letztes Glied des Reimes schlösse sie nämlich diesen erst wirklich zum Reime ab, indem zwei stabverwandte Worte erst durch das Hinzutreten oder Erzeugen des Dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, so daß ohne dieses dritte Glied die beiden ersten nur zufällig vorhanden, mit ihm und durch dasselbe erst als notwendig dargestellt sind, — wie Mann und Weib erst durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich notwendig bedingt erscheinen.

Wie in diesem Reime die Wirkung von hinten nach vorn, von dem Schlusse zu dem Anfange zurückgeht, so schreitet sie

---

lediglich sowohl in der besonderen Eigentümlichkeit, als in dem, aus dieser Eigentümlichkeit genährten, besonderen und wirklich ergebnisreichen Entwicklungsgange der Musik seinen Grund hatte), so bin ich mir dennoch der mannigfachen Lückenhaftigkeit meiner Darstellung wohl bewußt; es bedürfte aber nicht eines Buches, sondern vieler Bücher, um das Unsittliche, Weichliche und Niederträchtige in den Bändern des Zusammenhanges unsrer modernen Musik mit der Öffentlichkeit erschöpfend darzulegen; um die unselige, gefühlsüberflüssige Eigenschaft der Tonkunst zu ergründen, die sie zum Gegenstande der Spekulation unserer erziehungssüchtigen „Volksverbesserer“ macht, welche den Honig der Musik zwischen den essigsauren Schweiß des mißhandelten Fabrikarbeiters, zur einzig möglichen Linderung seiner Leiden, tröpfeln wollen (etwa so, wie unsere Staats- und Börsenklugen bemüht sind, die geschmeidigen Lappen der Religion zwischen die klaffenden Lücken der polizeilichen Menschenfürsorge zu stopfen); um endlich die traurige psychologische Erscheinung zu erklären, daß ein Mensch nicht nur feig und schlecht, sondern auch **dumm** sein kann, **ohne** durch diese Eigenschaften verhindert zu werden, ein ganz respektabler Musiker zu sein.

aber mit nicht minderer Notwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erst ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder ist aber an und für sich gar nicht erst denkbar. So vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk — und dies ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte — gar nicht zu schaffen, ohne die Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieses bloße Bild der Erscheinung, ist an sich gestaltlos, und erst, wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künstlerischen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunst kommt die Absicht der Kunst sich überhaupt zum Bewußtsein: die andern Kunstarten enthalten in sich aber die unbewußte Notwendigkeit dieser Absicht. Die Dichtkunst ist der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunstwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott Jehova etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieses Etwas ist der ganze künstlerische Mensch, der in der Tanz- und Tonkunst das zum Seelenverlangen gewordene sinnliche Verlangen kundgibt, welches durch sich erst die dichterische Absicht erzeugt, in ihr seinen Abschluß, in ihrer Erreichung seine Befriedigung findet.

Überall, wo das Volk dichtete, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Tiere sicher nicht zu schweigender, ruhiger sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte: ihren Ohren mußte die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmutig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponieren, daß sie unwillkürlich in diesem Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerten, sondern auch hörens- und sehenswerten Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitierte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zu-

sammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher literarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Übergangspunkt von jener zu dieser. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk, und an ihrem Erscheinen können wir sehr deutlich das voneinander abweichende Verfahren in der Weise des Kunstschaffens des Volkes und des bloß literargeschichtlichen Machens der sogenannten gebildeten Kunstwelt wahrnehmen. Als nämlich das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-literarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieses im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht, — aber nicht etwa, weil dem Volke der Atem ausgegangen, sondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unversiegbarer, künstlerischer Fülle das unvollkommenere Kunstwerk schon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Professoren und Literaturforscher im fürstlichen Schlosse an der Konstruktion eines literarischen Homeros arbeiteten, mit Behagen an ihrer eigenen Unproduktivität sich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren sie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu verstehen vermochten, — brachte Thespis bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, stellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüstete die Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volkes herausschreitend, und schilderte nicht mehr, wie im Epos, die Taten der Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar.

Bei dem Volke ist alles Wirklichkeit und Tat; es han-

delt, und freut sich dann im Denken seines Handelns. So jagte das heitere Volk von Athen die trübsinnigen Söhne des kunstsinnigen Peisistrates bei einer hitzigen Veranlassung zu Hof und Stadt hinaus, und bedachte dann, wie es bei dieser Gelegenheit ein sich selbst angehörendes, freies Volk geworden sei; so stellte es die Bretter der Bühne auf, schmückte als Tragöde sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die Tragödie war erschaffen, deren Blüte es mit wonnigem Bewußtsein von seiner Schöpferkraft genoß, deren metaphysischen Grund aufzusuchen es aber der kopfzerbrecherischen Spekulation unsrer heutigen Hoftheaterdramaturgen rücksichtslos genug allein überließ.

Die Blüte der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war. Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenden athenischen Geistes zerstochen und zerstückt wurde, — da hörte auch das Volkskunstwerk auf: da bemächtigten sich die Professoren und Doktoren der ehrbaren Literatenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, schleppten Balken und Steine beiseit, um an ihnen zu forschen, zu kombinieren und zu meditieren. Aristophanisch lachend ließ das Volk den gelehrten Insekten den Abgang seines Verzehrten, warf die Kunst auf ein paar tausend Jahre zu seite, und machte aus innerer Notwendigkeit Weltgeschichte, während jene auf alexandrinischen Oberhofbefehl Literaturgeschichte zusammenstoppelten. —

Das Wesen der Dichtkunst, nach der Auflösung der Tragödie, und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst, läßt sich, — trotz der ungeheuren Ansprüche, die sie erhob, — leicht genug zu einer genügenden Übersicht darstellen. Die einsame Dichtkunst — dichtete nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie beschrieb nur; sie vermittelte nur, sie gab nicht mehr unmittelbar; sie stellte wahrhaft Gedichtetes zusammen, aber ohne das lebendige Band des Zusammenhaltes; sie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen; sie gab den Katalog einer Bildergalerie, aber nicht die

Bilder selbst. Das winterliche Geäste der Sprache, ledig des sommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte sich zu den dürren, lautlosen Zeichen der Schrift: statt dem Ohre teilte stumm sie sich nun dem Auge mit; die Dichterweise ward zur Schreibart, — zum Schreibstil der Geisteshauch des Dichters.

Da saß sie nun, die einsame grämliche Schwester, hinter der qualmenden Lampe im düsteren Zimmer, — ein weiblicher Faust, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorstellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus sich sehnte, um mit Fleisch und Bein, niet- und nagelfest, unter wirklichen Menschen als wirklicher Mensch zu gehen und zu stehen. Ach! ihr Fleisch und Bein hatte die arme Schwester in übergedankenvoller Gedankenlosigkeit von sich fahren lassen: was ihr nun fehlte, der körperlosen Seele, konnte sie jetzt immer nur beschreiben, wie sie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenster des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und sich bewegen sah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte sie ewig nur schildern: „so sah er aus, so gebarten seine Glieder, so blitzte sein Auge, so tönte seiner Stimme Klang!" Aber all dies Schildern und Beschreiben, so wohlgefällig sie es auch selbst zur Kunst erheben wollte, so erfindungsreich sie sich auch bemühte, es in Sprach- und Schriftformen zu ersetzendem künstlerischem Troste sich zu gestalten, — es war doch immer nur ein eitel überflüssiges Bemühen, die Stillung eines Bedürfnisses, das nur aus einem willkürlich zugezogenen, organischen Fehler entsprang; es war nichts anderes als der notdürftig reiche Vorrat an, im Grunde widerlichen, Sprachzeichen eines Stummen.

Der wirkliche gesunde Mensch, wie er in seiner vollen leiblichen Gestalt vor uns steht, beschreibt nicht, was er will und wen er liebt, sondern er will und liebt, und teilt uns durch seine künstlerischen Organe die Freude an seinem Wollen und Lieben mit: dies tut er im dargestellten Drama nach höchster Fülle bestimmt und unmittelbar. Dem Drange nach ersetzender Schilderung, nach künstlich vergegenständlichender Beschreibung der, von der Erscheinung losgelösten, Dichtkunst, und dem unsäglich umständlichen Verfahren, mit dem sie hier zu Werke

gehen muß, haben wir einzig diese millonenfache Masse dicker Bücher zu verdanken, durch die sie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mitteilen wollen. Dieser ganze undurchdringliche Wust der aufgespeicherten Literatur ist in Wahrheit nichts andres, als das — trotz Millionen Phrasen — ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang — in Versen und in Prosa — sich abmühende Stammeln des nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfähigen Gedankens.

Dieser Gedanke, die höchste und bedingteste Tätigkeit des künstlerischen Menschen, hatte von dem warmen, schönen Leibe, dessen Sehnen ihn gezeugt und genährt, sich losgetrennt wie von einem hemmenden, fesselnden Bande, das an seiner unbegrenzten Freiheit ihn hindere: — so glaubte das christliche Sehnen vom sinnlichen Menschen sich losreißen zu müssen, um im schrankenlosen Himmelsäther zu freiester Willkür sich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieses Sehnen aber von dem Wesen der menschlichen Natur sei, das sollte ihnen in dieser Trennung gerade erst kund werden: so hoch und luftig sie aufschweben mochten, immer konnten nur sie es in der Gestalt des leiblichen Menschen. Den Körper, wie er an die Gesetze der Schwere gebunden ist, vermochten sie allerdings nicht mit sich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abstrahierte, dunstig flüssige Masse, die unwillkürlich Form und Gebaren des menschlichen Leibes wieder annahm. So schwebte der dichterische Gedanke als menschlich gestaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem sie ewig nur herabblickte und in dem sie sich aufzulösen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein sie ihre dunstigen Nebellebenssäfte sog. Die wirkliche Wolke löst sich auf, indem sie die Bedingungen ihres Daseins der Erde wieder zurückgibt: als befruchtender Regen senkt sie sich auf die Gefilde herab, dringt tief in das durstige Erdreich hinein, tränkt die schmachtenden Keime der Pflanze, die dann in üppiger Fülle sich dem Sonnenlichte erschließt, — dem Lichte, das die schattende Wolke zuvor der Flur entzogen hatte. So soll der dichterische Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, wesenlose Wolke zwischen das Leben und das Licht sich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunst gewahrte, war eben

nur das Leben: je höher sie sich hob, desto übersichtlicher vermochte sie es zu erspähen; in je größerem Zusammenhange sie es so aber zu erfassen imstande war, desto lebhafter steigerte in ihr sich das Verlangen, diesen Zusammenhang zu erfassen, gründlich zu erforschen. So ward die Dichtkunst Wissenschaft, Philosophie. Dem Drange, die Natur und die Menschen ihrem Wesen nach zu erkennen, verdanken wir die unendlich reiche Literatur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten ist, wie es sich uns in der Menschen- und Naturkunde und in der Philosophie kundgibt. Je lebhafter in diesen Wissenschaften das Verlangen nach Darstellung des Erkannten sich ausspricht, desto mehr nähern sie sich wieder dem künstlerischen Dichten, und der erreichbarsten Vollendung in der Versinnlichung des allgemeinen Gegenstandes gehören die herrlichen Werke aus diesem Kreise der Literatur an. Nichts andres vermag aber endlich die tiefste und allgemeinste Wissenschaft zu wissen, als das Leben selbst, und der Inhalt des Lebens ist kein andrer als der Mensch und die Natur: vollkommenste Versicherung ihrer selbst erhält daher die Wissenschaft nur wieder im Kunstwerk, in dem Werke, das den Menschen und die Natur — so weit diese im Menschen sich zum Bewußtsein gelangt — unmittelbar darstellt. Die Erfüllung der Wissenschaft ist somit ihre Erlösung in die Dichtkunst, aber in diejenige Dichtkunst, die in schwesterlicher Gemeinschaft mit den übrigen Künsten zum vollendeten Kunstwerke sich anläßt, — und dieses Kunstwerk ist kein andres als das Drama. —

Das Drama ist nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mitteilungsverlangens denkbar; dieses Verlangen will sich aber wiederum nur an eine gemeinschaftliche Teilnahme kundgeben. Wo sowohl diese als jenes fehlt, ist das Drama kein notwendiges, sondern ein willkürliches Kunstprodukt. Ohne daß jene Bedingungen im Leben vorhanden waren, hat nun der Dichter für sich allein, im Drange nach unmittelbarer Darstellung des von ihm erkannten Lebens, das Drama zu schaffen versucht; sein Schaffen mußte daher allen Mängeln willkürlichen Verfahrens unterliegen. Genau nur in dem Grade, als sein Drang aus einem gemeinschaftlichen hervorging, und an eine gemeinschaftliche Teilnahme sich aussprechen konnte, finden wir seit der Wiederbelebung des Dramas

die notwendigen Bedingungen desselben erfüllt, und das Verlangen, ihnen zu entsprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: diese sind, nach unsern Begriffen, die Schauspielergenossenschaften. Solche Genossenschaften sehen wir am Schlusse des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: diejenigen, die später sich ihrer bemeisterten, und vom Standpunkte der absoluten Dichtkunst aus, ihnen das Gesetz machten, erwarben sich das Verdienst, in Grund und Boden das verdorben zu haben, was derjenige, der unmittelbar aus solch' einer Genossenschaft hervorging, mit ihr und für sie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erschaffen hatte. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete Shakespeare für seine Schauspielgenossen das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunstarten es erstehen sehen: nur eine Hilfe ward ihm zu teil, die Phantasie seines Publikums, das mit lebhafter Teilnahme sich der Begeisterung der Genossen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände, ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging. Das ihnen gemeinsame Schöpferische war aber — das Bedürfnis, und wo dieses in wahrhafter, naturnotwendiger Kraft sich äußert, da vermag der Mensch auch das Unmögliche, um es zu befriedigen: aus der Armut wird Fülle, aus dem Mangel Überfluß; die ungeschlachte Gestalt des schlichten Volkskomödianten spricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagssprache wird tönende Seelenmusik, das rohe, mit Teppichen umhangene Brettergerüst wird zur Weltbühne mit all' ihren reichen Szenen. Nehmen wir dies Kunstwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, stellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie sie aus dem Bedürfnisse dieser einen, gerade so gegebenen Zeitperiode hervorging, so sehen wir aber zu unsrer Trauer, daß die Armut doch nur Armut, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakespeare wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war; daß nicht sein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht

aber könnende künstlerische Geist seiner Zeit, ihn doch nur zum Thespis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüte, sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeares in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüte, zu dem Theater der Zukunft. Die Tat des alleinigen Shakespeare, die ihn zu einem allgemeinen Menschen, zum Gotte machte, ist doch nur die Tat des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus — Shakespeare und Beethoven — sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden. —

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakespeares zu dem Kunstwerke der Zukunft sollte der Dichter seiner einsamen Unseligkeit erst noch recht inne werden. Aus der Genossenschaft der Darsteller war der dramatische Dichter naturgemäß hervorgegangen; in törigem Hochmute wollte er sich nun über die Genossen erheben, und ohne ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für sich hinter dem Gelehrtenpulte das Drama denen diktieren, aus deren freiem Darstellungstriebe es doch einzig nur unwillkürlich erwachsen, und deren gemeinsamem Wollen er nur die bindende, einigende Absicht zuweisen konnte. So verstummten dem Dichter, der den künstlerischen Lebensdrang beherrschen, nicht mehr nur aussprechen wollte, die zu dienenden Sklaven erniedrigten Organe der dramatischen Kunst. Wie der Virtuos die Tasten des Klaviers auf- und niederdrückt, so wollte der Dichter nun das künstlich aneinandergefügte Schauspielerpersonal wie ein hölzernes Instrument spielen, aus dem man gerade nur seine spezielle Kunstfertigkeit hören, auf dem man nur ihn, den spielenden Virtuosen, wahrnehmen sollte. Dem ehrgierigen Egoisten erwiderten die Tasten des Instrumentes auf ihre Weise: je bravourwütiger er darauf loshämmerte, desto mehr stockten und klapperten sie.

Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders; wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstliterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine, in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüte entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel; — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemessen, herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab; nicht aber der vornehme, sich selbst dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abstrakte preußische Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anständig fand. So erschien denn das Unerhörte: für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!

Behalf sich Shakespeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüste seiner Volksbühne, so genügte der egoistischen Resignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er sich lebendig tot zum Markte auslegte. Hatte das sinnlich erscheinende Drama sich an das Herz des

Volkes geworfen, so legte das „im Verlag“ erschienene Bühnenstück sich der Geneigtheit des Kunstkritikers zu Füßen. Aus einer sklavischen Abhängigkeit in die andre sich fügend, schwang sich so die dramatische Dichtkunst — nach ihrem eitlen Wähnen — zur unbegrenzten Freiheit auf; diese lästigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte sie ja nun ohne alle Umstände über den Haufen werfen; nur was leben will, hat der Notwendigkeit zu gehorchen, — was aber viel mehr als leben, nämlich tot sein will, das kann mit sich machen, was es Lust hat: das Willkürlichste ist in ihm das Notwendigste, und je unabhängiger von den Bedingungen der sinnlichen Erscheinung, desto freier durfte die Dichtkunst sich nur noch dem Sichselbstwollen, der absoluten Selbstbewunderung überlassen.

So war durch die Aufnahme des Dramas in die Literatur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunst jetzt wieder sich selbst dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den sie willkürlich zur einzig notwendigen Selbstverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abstrakten Gedanken, das idealisierte selbstsüchtige liebe Ich des Dichters, dem lesenden Auge auf das Dringendste anzuempfehlen. Wie treulos vergaß sie dabei, daß sie alle, auch die kompliziertesten ihrer Formen, doch nur diesem hochmütig verachteten sinnlichen Leben erst zu verdanken hatte! Von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu diesem literarischen Drama, gibt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem reinere und edlere Form entblüht wäre. Was sind alle die Ergebnisse des scheinbar selbständigen Gestaltens der abstrakten Dichtkunst in bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer frisch gezeugte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forschung jetzt in höchstem Reichtume erst wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht ist? Diese Volkslieder sind ohne Tonweise aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur gesprochen, sondern auch gesungen wurde, gehörte dem unmittelbar sich kundgebenden Leben an; wer spricht und singt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung seine Gefühle aus, — wenigstens wer dies unwillkürlich tut, wie das Volk, — allerdings nicht

der geschulte Zögling unsrer Gesangsprofessoren. — Wo die so geartete Kunst blüht, da erfindet sie von selbst aber auch immer neue Wendungen des Ausdrucks, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunst ewig unfruchtbar bleiben; all' ihr Gestalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Kombinierens — nicht Erfindens — sein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, wendet sie sich daher immer wieder nur zum Gedanken zurück, diesem rastlosen Triebrade des Wunsches, des ewig begehrenden, ewig ungestillten Wunsches, der — die einzig mögliche Befriedigung in der Sinnlichkeit von sich abweisend — ewig nur sich wünschen, ewig nur sich verzehren muß.

Aus diesem Zustande der Unseligkeit heraus vermag das gedichtete Literaturdrama sich nur dadurch wieder zu erlösen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieser Erlösung ist wiederholt, und auch in neuerer Zeit, oft eingeschlagen worden, — von manchem aus redlicher Sehnsucht, von vielen leider aber auch nur aus keinem andern Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die Öffentlichkeit, möge sie auch in noch so großer gesellschaftlicher Entstellung sich zeigen, hält sich immer nur an das Unmittelbare und sinnlich Wirkliche; ja die Wechselwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Öffentlichkeit nennen. Hatte die hochmütig unfähige Dichtkunst sich von dieser unmittelbaren Wechselwirkung zurückgezogen, so hatten, in bezug auf das Drama, die Schauspieler sich dieser allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatralische Öffentlichkeit eigentlich auch nur der darstellenden Genossenschaft allein. Wo aber alles sich egoistisch absonderte, wie der Dichter von dieser Genossenschaft, der er der Sache gemäß ursprünglich unmittelbar angehört, da trennte auch die Genossenschaft das gemeinschaftliche Band, das sie einzig zu einer künstlerischen machte. Wollte der Dichter unbedingt nur sich auf der Bühne sehen, — bestritt er somit von vornherein der Genossenschaft ihre künstlerische Bedeutung, — so löste aus ihr mit weit natürlicherer Berechtigung auch der einzelne Darsteller sich los, um unbedingt

wiederum nur sich geltend zu machen; und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich sich immer nur an die absolute Erscheinung hält, mit aufmunterndster Beistimmung unterstützt. — Die Schauspielkunst wurde hierdurch zur Kunst des Schauspielers, zur persönlichen Virtuosität, d. h. derjenigen egoistischen Kunstäußerung, die unbedingt wiederum nur sich, die absolute Glorie der Persönlichkeit will. Der gemeinsame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunstwerke wird, lag dem persönlichen Virtuosen bis zur unkenntlichsten Ferne ab, und was die Schauspielkunst als eine gemeinsame, auf den Geist der Gemeinsamkeit einzig begründete, ganz von selbst erzeugen muß, — das dramatische Kunstwerk, — das will dieser eine Virtuose, oder die Zunft der Virtuosen, gar nicht, sondern sich, das seiner persönlichen Kunstfertigkeit speziell Entsprechende, das seine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der fähigsten Egoisten, wenn sie alle auf einer Stelle versammelt sind, vermögen aber nicht das zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinsamkeit sein kann, wenigstens nicht eher, als bis sie eben aufhören, Egoisten zu sein; so lange sie dies aber sind, ist ihre, unter äußerem Zwange einzig zu ermöglichende, gemeinschaftliche Wirksamkeit nur die des gegenseitigen Neides und Hasses, — und oft gleicht daher unsre Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche diese sich gegenseitig aufgefressen haben.

Nichtsdestoweniger ist dennoch da, wo selbst nur diese Virtuosität des Darstellers für das Publikum den Begriff der Schauspielkunst ausmacht, wie in den meisten französischen Theatern und selbst in der Opernwelt Italiens, eine natürlichere Äußerung des künstlerischen Darstellungstriebes vorhanden, als dort, wo der abstrakte Dichter dieses Triebes zu seiner Selbstverherrlichung sich bemächtigen will. Aus jener Virtuosenwelt kann, wie die Erfahrung so oft bewiesen hat, bei einer der künstlerischen Befähigung entsprechenden gesunden Herzensnatur, ein dramatischer Darsteller hervorgehen, der durch eine einzige Leistung uns das höchste Wesen der dramatischen Kunst deutlicher zu erschließen vermag, als hundert Kunstdramen für sich. Wo hingegen die dramatische Kunstpoesie auch für die lebendige Darstellung allein experimentieren will, vermag sie nur Virtuosen und Publikum vollends ganz zu verwirren, oder mit allem Eigen-

dünkel sich in die schmählichste Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur todgeborene Kinder zur Welt, — und das ist ihre beste Tätigkeit, denn hiermit schadet sie doch nichts, — oder sie impft ihre ureigene Krankheit des Wollens und Nichtkönnens wie eine verzehrende Pest den noch halbwegs gesunden Gliedern der Schauspielkunst ein. Jedenfalls muß sie nach den zwangvollen Gesetzen der abhängigsten Unselbständigkeit verfahren: sie muß sich, um nur irgend welche Form zu gewinnen, überall dahin umsehen, wo diese Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauspielkunst hervorgegangen war. Diese wird denn bei uns in der neuesten Zeit fast nur den Schülern Molières entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abstraktion im Grunde immer feindlichen Volke der Franzosen lebte die Schauspielkunst — so weit sie nicht vom Einflusse des Hofes beherrscht wurde — meist von sich selbst: was unter all' dem übermächtigen, kunstfeindlichen Einwirken unsrer allgemeinen sozialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Gesundes sich entwickeln konnte, haben wir, seit dem Ersterben des Shakespeareschen Dramas, einzig den Franzosen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat — unter dem Drucke des, allem Gemeinsamen tödlichen, herrschenden Weltgeistes, dessen Wesen der Luxus und die Mode ist, — das wirkliche, vollendete, dramatische Kunstwerk auch nicht nur annähernd sich erzeugen können: das einzige Gemeinsame in der modernen Welt, der Spekulations- und Schachergeist, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatischen Kunst in egoistischer Zerspaltung gehalten. Kunstformen, die diesem kümmerlichen Wesen entsprechen, hat die französische Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unsittlichkeit des Inhaltes, spricht sich ungemeines Geschick in ihnen aus, diesen Inhalt so schmackhaft wie möglich zu machen, und immer haben sie das Auszeichnende an sich, daß sie aus dem Wesen gerade der französischen Schauspielkunst, also aus dem Leben, wirklich hervorgegangen sind.

Unsre deutschen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichterischen Absicht nach Erlösung in irgend einer notwendig erscheinenden Form sich sehnend, stellten sich, da sie nichts zu bilden vermochten, diese notwendige Form willkürlich dar, indem sie nach dem französischen Schema griffen, ohne zu bedenken, daß dieses einem ganz verschiedenen, wirklichen Be-

dürfnisse entsprungen war. Wer nicht aus Notwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unsre Dramatiker mit der Annahme der französischen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dies und jenes, — etwas Shakespearesche Verwegenheit, etwas spanisches Pathos, und als Zutat Überreste Schillerscher Idealität oder Ifflandscher Bürgergemütlichkeit; dies alles nun nach französischem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journalistischer Bedachtsamkeit auf den neuesten Skandal zugerichtet, dem beliebtesten Schauspieler, — da der Dichter nun einmal selbst das Komödienspielen nicht erlernt hat, — die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugeteilt, — dies und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umstände fügen —: so haben wir das modernste dramatische Kunstwerk, den in Wahrheit sich selbst, d. h. seine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter.

Genug von dem beispiellosen Jammer unsrer theatralischen Dichtkunst, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu tun haben, da wir die eigentliche Literaturpoesie durchaus nicht in den Kreis unsrer näheren Betrachtung zu ziehen haben; denn wir suchen im Hinblick auf das Kunstwerk der Zukunft die Dichtkunst da auf, wo sie lebendige, unmittelbare Kunst werden will, und dies ist im Drama, nicht aber da, wo sie auf dieses Lebendigwerden verzichtet, und — bei aller Fülle der Gedanken — die Bedingungen ihres eigentümlichen Schaffens doch nur der trostlosen künstlerischen Unfähigkeit unsers öffentlichen Lebens entnimmt. Die Literaturpoesie ist der einzige — traurige und unvermögende! — Trost des, nach dichterischem Genuß verlangenden, einsamen Menschen der Gegenwart: der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte Verlangen nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunstwerke; denn der Trieb dieses Verlangens ist ihre eigene Seele, — wo er sich nicht ausspricht, nicht offen und mit Macht sich kundgibt, da ist die letzte Wahrheit auch aus dieser Poesie verschwunden: je redlicher und ungestümer er jedoch in ihr lebt, desto wahrhaftiger ist aber auch das Zugeständnis ihrer eigenen Trostlosigkeit in ihr ausgesprochen, und als einzig mögliche Befriedigung ihres Verlangens ihre Selbstvernichtung, ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunstwerk der Zukunft von ihr bekannt.

Erwägen wir, wie diesem warmen, schönen Verlangen der Literaturpoesie einst entsprochen werden müsse, und überlassen wir während dessen unsre moderne dramatische Dichtkunst den glorreichen Triumphen ihrer stupiden Eitelkeit!

6.

Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.

Bei übersichtlicher Wahrnehmung des Gebarens jeder der drei rein menschlichen Kunstarten nach ihrem Losreißen aus dem ursprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunstart die andre berührte, wo die Fähigkeit der andern für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Grenze fand: über diese Grenze vermochte sie sich von dieser Kunstart wieder bis zu der dritten, und durch diese dritte wieder bis zu sich selbst, bis zu ihrer besondersten Eigentümligkeit zurück, auszudehnen, — jedoch nur nach den natürlichen Gesetzen der Liebe, der Hingebung an das Gemeinsame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des Weibes sich versenkt, um durch dieses in ein Drittes, das Kind aufzugehen, — in dem Dreivereine dennoch aber nur sich, in sich jedoch sein erweitertes, ergänztes und vervollständigtes Wesen liebend wiederfindet: so vermag jede der einzelnen Kunstarten, im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunstwerke sich selbst wiederzufinden, ja sich selbst, ihr eigenstes Wesen, als zu diesem Kunstwerke erweitert anzusehen, sobald sie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Versenkung in die verwandten Kunstarten, wieder zu sich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunstwerke findet, zu dem sie selbst sich erweitert weiß. Nur die Kunstart, die das gemeinsame Kunstwerk will, erreicht somit aber auch die höchste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens; wogegen diejenige, die nur sich, ihre höchste Fülle schlechtweg aus sich allein will, bei allem Luxus, den sie auf ihre einsame Erscheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke entsteht aber in jeder Kunstart unwillkürlich, unbewußt von selbst, sobald sie an ihren Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich gibt, nicht aber von ihr zu

nehmen strebt: ganz sie selbst bleibt sie, wenn sie ganz sich selbst gibt: zu ihrem Gegenteile muß sie aber werden, wenn sie endlich ganz von der andern sich nur erhalten muß: „wess' Brot ich esse, dess' Lied ich singe“. Wenn sie aber ganz einer andern sich gibt, so bleibt sie auch ganz in ihr enthalten, vermag ganz aus ihr in die dritte überzugehen, um so im gemeinsamen Kunstwerke in höchster Fülle ganz sie selbst wiederum zu sein. —

Von allen Kunstarten bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer andern so sehr, als die Tonkunst, weil sie in ihrer sonderlichsten Eigentümlichkeit eben nur wie ein flüssiges Naturelement zwischen den, bestimmter und individueller sich gebenden, Wesenheiten der beiden andern Kunstarten ausgegossen ist. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Keine der andern Kunstarten vermochte sich aber unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunst zu versenken: jede schöpfte nur aus ihm so weit, als es ihr zu einem bestimmten egoistischen Zwecke dienlich schien; jede nahm nur von ihr, gab sich ihr aber nicht, — so daß die Tonkunst, die aus Lebensbedürfnis überall hin die Hand ausstreckte, sich endlich selbst nur noch durch Nehmen zu erhalten suchen mußte. So verschlang sie zunächst das Wort, um nach Belieben mit ihm zu machen, was sie verlangte: verfügte sie nun über dieses Wort in der christlichen Musik nach unbedingter Gefühlswillkür, so verlor sie aber auch an ihm, so zu sagen, das Knochenmark, dessen sie, im Sehnen nach Menschwerdung, zu der Flüssigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem sie sich zu kernigem Fleische hätte verdichten können. Ein notwendiges neues kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund, und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort nicht mehr bloßer verschwimmender Gefühlsausdruck war, sondern zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte. In diesen kirchlichen Dramen nötigte die, immer noch vorherrschende und alles nur für sich konstruierende, Musik, gleichsam die Dichtkunst, sich ernstlich und männlich mit ihr zu befassen: die feige Dichtkunst schien aber wie vor dieser Zumutung zu er-

schrecken; es dünkte sie angemessen, dem gewaltig anschwellenden Ungeheuer der Musik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Bissen von sich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber, um, wiederum egoistisch gebietend, in ihrer besonderen Sphäre, der Literatur, ganz und ungestört sie selbst bleiben zu dürfen. Dieser eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratoriums zu verdanken, wie es sich aus der Kirche endlich in den Konzertsaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur so weit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im rezitierten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewisser stummer Handlungen, wie eines behutsamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geschah dies von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverschämtesten Äußerung ihres immer anschwellenden Hochmutes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium, menschliche Charaktere und dramatische Zusammenhänge nur andeuten, um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, alles, was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und komplizierte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr zu Füßen legen, um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kustarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu

verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst, ihr aber nur dienen sollen, regt sich jedoch, aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her, ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet; Schauspiel und pantomimisches Ballett waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Schauspiel und Ballett waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her, und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. So wie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrigue auswirft, ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnfäden drehen und wenden, welche die raffinierende Theaterstückmacherin allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmutig der Atem ausgeht, und Schwester Prosa ganz allein sich nur noch breit macht. Die Tanzkunst hingegen darf nur irgend welche Lücke im Atemholen der gesetzgebenden Sängerin ersehen, irgend welches Erkalten des Lavastromes musikalischen Gefühlsergusses, — sogleich schwingt sie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schwester Musik von der Szene hinweg in das einzige Orchester noch hinunter, dreht, schwenkt und wirbelt sich so lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr sieht.

So wird die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste. Die Tonkunst, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunst auf so und so viele Viertelstunden, die ihr ganz allein gehören sollen: in dieser Zeit soll die Kreide auf den Schuhsohlen die Gesetze der Bühne schreiben, nach dem Systeme der Beinschwingungen, nicht aber dem der Tonschwingungen, Musik gemacht werden; auch soll den Sängern ausdrücklich verboten sein, nach irgend welcher anmutiger Leibesbewegung sich gelüsten zu lassen, — diese soll nur dem

Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Konservierung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt sie aber zu deren höchster Befriedigung fest, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür, als gedrucktes und notwendig nachzulesendes Textbuch, ganz wieder Literatur, schwarz auf weiß, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sie selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat. — Das ist die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunst! —

Nach so schmählichem Vertrage mußte aber die Tonkunst, so glänzend sie auch in der Oper zu herrschen schien, dennoch ihrer demütigsten Abhängigkeit inne werden. Ihr Lebenshauch ist die Herzensliebe; will diese auch nur sich, nur ihre Befriedigung, so ist sie zu dieser Befriedigung eines Gegenstandes nicht nur bloß ebenso bedürftig, wie das Sehnen der Sinnen- und Verstandesliebe, sondern sie empfindet dies Bedürfnis glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfnisses gibt ihr den Mut der Selbstaufopferung, und hat Beethoven diesen Mut in einer kühnsten Tat ausgesprochen, so haben Tondichter, wie Gluck und Mozart, nicht minder durch herrliche, liebereiche Taten diese Freude kundgegeben, mit der der Liebende in seinen Gegenstand sich versenkt, um aufzuhören, er selbst zu sein, zum Lohn dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vornherein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht. Der unabwendbare schädliche Einfluß herrschender schlechter Zustände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener schönen Taten, sowie die Vereinzelung der Tondichter selbst, die sie vollbrachten; was unter gewissen glücklichen, doch aber fast nur zufälligen Umständen dem einzelnen möglich war, gibt der Masse der Erscheinungen noch lange kein Gesetz: in dieser erkennen wir aber nur das zersplitterte egoistische Walten der Willkür, das ja das Ver-

fahren aller bloßen Nachahmung ist, weil sie nicht aus sich selbst schafft. Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter *, dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird. Wie unmöglich das vollendete Kunstwerk unter den uns beherrschenden Zuständen ist, beweist aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchste Fähigkeit der Musik aufgedeckt, diese Taten ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebaren geblieben sind, — daß die Funken, die ihrem Genius entsprangen, nur gleich gaukelndem Feuerwerke unsrer Kunstwelt vorschwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch sie entbrennen mußte, wenn der Brennstoff wirklich vorhanden gewesen wäre.

Die Taten Glucks und Mozarts waren aber auch nur einseitige Taten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den notwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Taten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den andern aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der andern zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die sie ent-

* Unter diesen ist aber namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken.

stehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen heben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unsrer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesamte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.

Ehe wir uns mit sehnendem Auge zu der Vorstellung des Anblickes dieses Kunstwerkes wenden, wie wir sie aus der reinen Verneinung unsers jetzigen Kunstwesens uns zu gewinnen haben, ist es aber nötig, zuvor noch einen, unserm Zwecke entsprechenden Blick auf das Wesen der sogenannten bildenden Künste zu werfen.

III.

Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen.

1.

Baukunst.

Wie der Mensch in erster und höchster Beziehung sich selbst Gegenstand und Stoff künstlerischer Behandlung wird, dehnt er sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf die Gegenstände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden Natur aus. Genau in dem Grade, als in der Darstellung der Natur der Mensch die Beziehung derselben zu sich zu erfassen, sich als den zum Bewußtsein Erwachten und Bewußtsein Erweckenden in den Mittelpunkt seiner Naturanschauungen zu stellen weiß, vermag er die Natur selbst sich künstlerisch darzustellen, und

dem Einzigen, für den diese Darstellung berechnet sein kann, dem Menschen, aus — wenn auch nicht gleich bedürfnisvollem — doch ähnlichem Drange, als das Kunstwerk, dessen Gegenstand und Stoff er eben selbst ist. mitzuteilen. Nur aber der Mensch, der bereits aus sich und an sich das unmittelbar menschliche Kunstwerk hervorgebracht hat, sich selbst also künstlerisch zu erfassen und mitzuteilen vermag, ist daher auch fähig, die Natur sich künstlerisch darzustellen; nicht der unentwickelte, naturunterwürfige. Die Völker Asiens und selbst Ägyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementarische oder tierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, stellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand voran, ohne sie, gerade eben deshalb, zum freien, künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Mensch nie sich selbst Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern, da der Mensch alles Persönliche — wie die persönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menschlichem Maße zu begreifen vermochte, so trug er seine Gestalt auch nur, und zwar in widerlichster Entstellung, auf die darzustellenden Gegenstände der Natur über.

Erst den Hellenen war es vorbehalten, das rein menschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln, und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen. Zu dem menschlichen Kunstwerke konnten sie aber gerade nicht eher reif sein, als bis sie die Natur in dem Sinne, wie sie sich den Asiaten darstellte, überwunden, und den Menschen in so weit an die Spitze der Natur gestellt hatten, als sie jene persönlichen Naturmächte als vollkommen menschlich schön gestaltete und gebarende Götter sich vorstellten. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Atem durchdrang, als Aphrodite dem Meerschaume entstiegen war, und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab, waren die rohen Naturgötzen Asiens verschwunden, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.

Vor der Göttereiche zu Dodona neigte sich der, des Naturorakels bedürftige, Urhellene; unter dem schattigen

Laubdache, und umgeben von den grünenden Baumsäulen des Götterhaines, erhob der Orphiker seine Stimme: unter dem schön gefügten Giebeldache und zwischen den sinnig gereihten Marmorsäulen des Göttertempels ordnete aber der kunstfreudige Lyriker seine Tänze nach dem tönenden Hymnos, — und in dem Theater, das von dem Götteraltare — als seinem Mittelpunkte — aus, sich zu der verständnisgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verständnis verlangenden, Zuschauer erhob, führte der Tragöde das lebendigste Werk vollendetster Kunst aus.

So ordnete der künstlerische und nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangende Mensch nach seinem künstlerischen Bedürfnisse die Natur sich unter, damit sie ihm nach seiner höchsten Absicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende, Gebäude aufführen sollte.

Das nächste, natürliche Bedürfnis drängte den Menschen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem sich all' unsre Kunst herschreibt, sollte aber nicht dieses rein physische Bedürfnis, sondern das Bedürfnis des künstlerisch sich selbst darstellenden Menschen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und Agamemnon, nicht die rohen Felsengemäuer der pelasgischen Burgen sind als Baukunstwerke uns zur Vorstellung oder gar Anschauung gelangt, — sondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfalle der Tragödie, d. h. der vollendeten griechischen Kunst, von diesen Gegenständen der Baukunst ablag, ist seinem Wesen nach asiatischen Ursprunges.

Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die Herrlichkeit des Menschen endlich nur in diesem einen, unbedingt Herrschenden, dem Despoten, darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen „Gott auf Erden" an: bei dieser Anhäufung blieb alles nur auf Befriedigung desjenigen egoistisch sinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenschlichen Taumel immer nur sich will, bis zum Rasen nur sich liebt, und in solchem stets ungestillten Sinnensehnen Gegenstände über Gegenstände, Massen über Massen häuft, um der,

zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus ist somit das Wesen der asiatischen Baukunst: seine monströsen, geistesöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste der Despoten Asiens.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heiteren Anblicke der hellenischen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigt, wieder erkennen. Der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel war aber das Theater. In ihm war die Kunst, und zwar die gemeinschaftliche und an die Gemeinschaftlichkeit sich mitteilende Kunst, sich selbst Gesetz, maßgebend, nach Notwendigkeit verfahrend, und der Notwendigkeit auf das Vollkommenste entsprechend, ja, aus dieser Notwendigkeit die kühnsten und wundervollsten Schöpfungen hervorbringend. Hiergegen entsprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfnisse, aus dem sie entstanden: waren sie ursprünglich aus Holzstämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachsten Gesetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, so schmücken sie sich wohl zur Blütezeit hellenischer Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten sich, mit sinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gastfreiheit; nie aber dehnten sie sich über das natürliche Bedürfnis des Privatmannes aus, nie suchte der Einzelne in ihnen und durch sie ein Verlangen sich zu befriedigen, das er in edelster Weise nur in der gemeinsamen Öffentlichkeit gestillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entspringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirksamkeit der Baukunst, als das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen ihr das Gesetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern nur noch dem einsam seligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichtumes, opferte, — als Jeder für sich einzeln das sein wollte, was er zuvor nur in der Gemeinsamkeit war, — da nahm er sich auch den Architekten in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoisten genügte aber der schlanke Tempel der sinnenden Athene für sein Privatvergnügen nicht: seine Privatgöttin

war die Wollust, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierraten zu entsprechen suchen. So sehen wir denn — wie aus Rache für Alexanders Eroberung — den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen — wenn auch kolossal sich kundgebenden — Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken.

Die Öffentlichkeit, wie sie eben nur zur einer gemeinsamen Äußerung des allgemeinen Egoismus herabgesunken war, hatte kein Bedürfnis nach dem Schönen mehr, sie kannte nur noch den praktischen Nutzen. Dem absolut Nützlichen war das Schöne gewichen; denn die Freude am Menschen hatte sich in die einzige Lust am Magen zusammengezogen; auf die Befriedigung des Magens führt sich aber, genau genommen, all' dies öffentliche Nützlichkeitswesen* zurück, und namentlich in unsrer, mit ihren Nützlichkeitserfindungen so prahlenden, neueren Zeit, die, — bezeichnend genug! — je mehr sie in diesem Sinne erfindet, um so weniger fähig ist, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr

* Allerdings ist die Besorgung des Nützlichen das Erste und Notwendigste: eine Zeit, welche aber nie über diese Sorge hinaus zu dringen vermag, nie sie hinter sich werfen kann, um zum Schönen zu gelangen, sondern diese Sorge als einzig maßgebende Religion in alle Zweige des öffentlichen Lebens und selbst der Kunst hineinträgt, ist eine wahrhaft barbarische; nur der unnatürlichsten Zivilisation aber ist es möglich, solche absolute Barbarei zu produzieren: sie häuft immer und ewig die Hindernisse für das Nützliche, um immer und ewig den Anschein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu sein.

wußte, daß das wahrhaft Schöne insofern auch das Allernützlichste ist, als es im Leben sich eben nur kundgeben kann, wenn dem Lebensbedürfnisse seine naturnotwendige Befriedigung gesichert, und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorschriften erschwert oder gar verwehrt wird, — da, wo die Sorge der Öffentlichkeit also nur in der Fürsorge für Essen und Trinken bestand, und die möglichste Stillung dieser Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrschaft der Reichen und Cäsaren, und zwar in so riesigem Verhältnisse sich kundgab, wie unter der römischen Weltherrschaft, — da entstanden die erstaunlichen Straßen- und Wasserleitungen, mit denen wir heutzutage durch unsre Eisenbahnstraßen zu wetteifern suchen; da wurde die Natur zu melkenden Kuh und die Baukunst zum Milcheimer: die Pracht und Üppigkeit der Reichen lebte vor der klug abgeschöpften Rahmenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wässerig durch jene Wasserleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

Aber dieses Nützlichkeitsbemühen, dieser Prunk, gewann bei den Römern großartige Form: die heitere Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht so fern, daß sie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem asiatischen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr noch hätten zuwerfen können, so daß über alle römische Bauwelt in unsern Augen mit Recht immer noch ein majestätischer Zauber ausgebreitet liegt, der uns fast als Schönheit erscheint. Was uns nun aber aus dieser Welt über die Kirchturmspitzen des Mittelalters zugekommen ist, das entbehrt alles schönen wie majestätischen Zaubers; denn wo wir, wie an unseren kolossalen Kirchendomen, noch eine finstere, unerfreuende Majestät zu gewahren vermögen, erblicken wir leider von Schönheit blutwenig mehr. Die eigentlichen Tempel unsrer modernen Religion, die Börsengebäude, werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechische Säulen konstruiert; griechische Giebelfelder laden zu Eisenbahnfahrten ein, und aus dem athenischen Parthenon schreitet uns die abgelöste Militärwache entgegen, — aber, so erhebend auch diese Ausnahmen sind, so sind sie doch eben nur Ausnahmen, und die Regel unsrer Nützlichkeitsbaukunst ist unsäglich kleinlich und häßlich. Das Anmutigste und Großartigste, was aber auch die moderne Baukunst hervorzubringen vermöchte, müßte sie jedoch immer ihrer schmählichsten Abhängigkeit inne werden lassen: denn unsre öffentlichen, wie Privatbedürfnisse

sind der Art, daß die Baukunst, um ihnen zu entsprechen, nie zu produzieren, immer nur nachzuahmen, zusammenzustellen vermag. Nur das wirkliche Bedürfnis macht erfinderisch: das wirkliche Bedürfnis unserer Gegenwart äußert sich aber nur im Sinne des stupidesten Utilismus; ihm können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Was über dies wirkliche Bedürfnis hinausliegt, ist aber das Bedürfnis des Luxus, des Unnötigen, und durch Überflüssiges, Unnötiges vermag ihm auch nur die Baukunst zu dienen, d. h. sie wiederholt die Bauwerke früherer, aus Schönheitsbedürfnis produzierender Zeiten, stellt die Einzelheiten dieser Werke nach luxuriösem Belieben zusammen, verbindet — aus unruhigem Verlangen nach Abwechslung — alle nationalen Baustile der Welt zu unzusammenhängenden, scheckigen Gestaltungen, kurz — sie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Gesetze sie zu den ihrigen machen muß, eben weil sie nirgends aus innerer, schöner Notwendigkeit zu gestalten hat.

Die Baukunst hat insofern alle demütigenden Schicksale der getrennten, rein menschlichen Kunstarten an sich mit zu erleben, als sie nur durch das Bedürfnis des, sich selbst als schön kundgebenden oder nach dieser Kundgebung verlangenden Menschen zu wahrhaft schöpferischem Gestalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechischen Tragödie begann auch ihr Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigentümlichen Produktionskraft ein; und die üppigsten Monumente, die sie zur Verherrlichung des kolossalen Egoismus der späteren Zeiten, ja selbst desjenigen des christlichen Glaubens, aufrichten mußte, erscheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefsinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüte der Tragödie wie geile Auswüchse üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des strahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten reinmenschlichen Kunstarten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft mit der Erlösung des Nützlichkeitsmenschen überhaupt in den künstlerischen Menschen der Zukunft, wird auch die Baukunst aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freiesten, unerschöpflich fruchtbarsten Kunsttätigkeit erlöst werden.

2.

Bildhauerkunst.

Asiaten und Ägypter waren in der Darstellung der sie beherrschenden Naturerscheinungen von der Nachbildung der Gestalt der Tiere zu der menschlichen Gestalt selbst übergegangen, unter welcher sie, in unmäßigen Verhältnissen und mit widerlicher natursymbolischer Entstellung jene Mächte sich vorzustellen suchten. Nicht den Menschen wollten sie nachbilden, sondern unwillkürlich, und weil als Höchstes der Mensch endlich immer nur sich selbst, somit auch seine eigene Gestalt sich denken kann, trugen sie das — deshalb eben auch verzerrte — Menschenbild auf den anzubetenden Gegenstand der Natur über.

In diesem Sinne, und von ähnlicher Absicht hervorgerufen, sehen wir auch bei den ältesten hellenischen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menschlicher Gestalt als Gegenstände der Anbetung in Holz oder Stein dargestellt. Dem religiösen Bedürfnisse nach Vergegenständlichung der unsichtbaren, gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entsprach die älteste Bildhauerkunst durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der menschlichen Gestalt, wie die Baukunst einem unmittelbar menschlichen Bedürfnisse entsprach durch Verwendung und Fügung natürlicher Stoffe zu einer, dem besonderen Zwecke zusagenden, gewissermaßen verdichtenden Nachahmung der Natur, wie wir z. B. im Göttertempel den verdichtet dargestellten Götterhain zu erkennen haben. War dieser Absicht gebende Mensch in der Baukunst ein nur auf nächste, unmittelbarste Nützlichkeit bedachter, so konnte die Kunst nur Handwerk bleiben oder zum Handwerk wieder werden; war er dagegen ein künstlerischer, stellte er sich als solchem, der sich bereits selbst Stoff und Gegenstand künstlerischer Behandlung geworden war, an den Ausgangspunkt der Absicht, so erhob er auch das Bauhandwerk eben zur Kunst. So lange der Mensch sich selbst in tierischer Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieser Natur, wenn er auch bereits unter menschlicher Gestalt sie sich vorstellte, doch eben nur nach dem Maße bildlich darzustellen, mit welchem er sich maß, nämlich in dem Gewande und mit den Attributen der

Natur, von der er sich tierisch abhängig fühlte; in dem Grade, als er sich, seinen eigenen unentstellten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, zum Stoffe und Gegenstande für künstlerische Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freiester, unentstelltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, in welchem das lebendige menschliche Kunstwerk sich zersplitterte, um in der Plastik mit monumentaler Bewegungslosigkeit, wie versteinert, künstlich fortzuleben. Die Erörterung dieses Punktes mußte für die Darstellung der Bildhauerkunst aufgehoben bleiben. —

Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur. Die rein geschlechtliche Genossenschaft, d. h. der Inbegriff aller derer, die aus einem gemeinschaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibessprossen sich ableiteten, ist das ursprüngliche Vereinigungsband aller in der Geschichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Überlieferungen der Sage bewahrt dieser geschlechtliche Stamm, wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinschaftlichen Herkunft: die Eindrücke der besonders gearteten Natur, die ihn umgibt, erheben diese sagenhaften Geschlechtserinnerungen aber zu religiösen Vorstellungen So mannigfaltig und reich nun diese Erinnerungen und Vorstellungen durch geschlechtliche Vermischung, sowie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechsel der Natureindrücke bei den lebhaftesten Geschichtsvölkern sich angehäuft, gedrängt und neugestaltet haben mögen, — so weit diese Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreisen der Nationalität das Gedenken ihres besonderen Ursprunges, somit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und Abstammung der Menschen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — so hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstammes lebten, das besonders einigende Band gerade dieses Stammse immer nur in eben diesem Mythus und eben dieser Religion gelegen. Die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen

Herkunft begingen die hellenischen Stämme in ihren religiösen Festen, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem sie sich als ein gemeinsames Ganzes inbegriffen fühlten. Am lebendigsten, wie aus Bedürfnis das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten, versinnlichten sie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunst, und hier am unmittelbarsten im vollendetsten Kunstwerke, der Tragödie. Das lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Akt: bereits aber gab sich in diesem Akte, der ursprünglichen einfachen religiösen Feier gegenüber gehalten, ein gleichsam künstliches Bestreben kund, nämlich das Bestreben, willkürlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier notwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Zeremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte.

In der höchst wichtigen Äußerlichkeit des religiösen Aktes stellt sich die Geschlechtsgenossenschaft unter gewissen altbedeutungsvollen Gebräuchen, Formen und Bekleidungen, als eine gemeinschaftliche dar: das Gewand der Religion ist, so zu sagen, die Tracht des Volksstammes, an welcher er sich gemeinschaftlich und auf den ersten Blick erkennt. Dieses, durch uraltes Herkommen geheiligte Gewand, diese gewissermaßen religiös-gesellschaftliche Konvention, hatte sich von der religiösen Feier auf die künstlerische, die Tragödie, übergetragen: in ihm und nach ihr gab der darstellende Tragöde sich als wohlbekannte, verehrte Gestalt der Volksgenossenschaft kund. Keineswegs nur die Größe des Theaters und die Entfernung der Zuschauer bedangen etwa die Erhöhung der menschlichen Gestalt durch den Kothurn, oder gestatteten etwa eben nur die stabile tragische Maske, — sondern diese, Kothurn und Maske, waren notwendige, religiös bedeutungsvolle Attribute, die im Geleite anderer symbolischer Abzeichen dem Darsteller erst seinen wichtigen, priesterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn sie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt und vor der politischen Richtung desselben sich vollends zurückzieht, nur ihrem

äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden ist, — dies Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunst die Gestaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieses wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen sich bekennen. Der Kern der hellenischen Religion, auf den all' ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig sich geltend machte, war aber: der Mensch. An der Kunst war es, dies Bekenntnis klar und deutlich auszusprechen: sie tat es, indem sie das letzte verhüllende Gewand der Religion von sich warf, und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menschen zeigte.

Mit dieser Enthüllung war aber auch das gemeinschaftliche Kunstwerk vernichtet: das Band der Gemeinschaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion gewesen. Wie der Inhalt des gemeinsamen Mythus und der Religion als Gegenstand der darstellenden dramatischen Kunst nach dichterischer Deutung und Absicht, endlich nach eigensüchtig dichterischer Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entstellt wurde, war der religiöse Glaube aber auch schon vollständig aus dem Leben der, nur noch politisch mit einander verketteten, Volksgenossenschaft verschwunden. Dieser Glaube, die Verehrung der Götter, die sichere Annahme von der Wahrheit der alten Geschlechtsüberlieferungen, hatten jedoch das Band der Gemeinsamkeit ausgemacht: war es nun zerrissen und als Aberglaube verspottet, so war damit allerdings der unleugbare Inhalt dieser Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Mensch zum Vorschein gekommen; dieser Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande zur Geschlechtsgenossenschaft vereinte, sondern der egoistische, absolute, einzelne Mensch, — nackt und schön, aber losgelöst aus dem schönen Bunde der Gemeinsamkeit.

Von hier ab, von der Zerstörung der griechischen Religion, von der Zertrümmerung des griechischen Naturstaates und seiner Auflösung in den politischen Staat, — von der Zersplitterung des gemeinsamen tragischen Kunstwerkes, — beginnt für die weltgeschichtliche Menschheit bestimmt und entschieden der neue, unermeßlich große Entwicklungsgang von der untergegangenen geschlechtlich-natürlichen Nationalgemeinsamkeit zur reinmenschlichen Allgemeinsamkeit. Das

Band, das der, im nationalen Hellenen sich bewußt werdende, vollkommene Mensch, mit diesem Bewußtwerden, als beengende Fessel zerriß, soll sich als allgemeinsames nun um alle Menschen schlingen. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Kommunismus* sein. Die Kunst, die diesen einsamen, egoistischen, nackten Menschen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode als schönes, mahnendes Monument uns hingestellt hat, ist die Bildhauerkunst, die ihre Blüte genau dann erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von ihrer Blüte herabsank. —

Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates gewesen; wir wissen, daß bei dem adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Häßlichen und Misgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Dieser schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanertumes: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommensten menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe gibt sich uns, in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Äußerung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ist die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichsten Äußerung, im Grunde eine egoistisch genußsüchtige, in welcher, wie er in einem bestimmten sinnlichen Genusse seine Befriedigung findet, der Mann nach seinem vollen Wesen nicht aufzugehen vermag, — so stellt sich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil sie nicht nach einem bestimmten sinnlichen Genusse sich sehnt, sondern der Mann durch sie mit seinem ganzen Wesen in das Wesen des geliebten Gegen-

* Es ist polizei-gefährlich dieses Wort zu gebrauchen: dennoch gibt es keines, welches besser und bestimmter den reinen Gegensatz zu Egoismus bezeichnet. Wer sich heutzutage schämt, als Egoist zu gelten — und das will ja niemand offen und unumwunden —, der muß es sich schon gefallen lassen, Kommunist genannt zu werden.

standes sich zu versenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in seiner Liebe zu dem Manne und durch sein Versenken in sein Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschlusse gebracht hat, somit in dem Grade, als sie dem Manne nicht nur Geliebte, sondern auch Freund ist, vermag der Mann schon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden*. Das höhere Element jener Männerliebe bestand aber eben darin, daß es das sinnlich egoistische Genußmoment ausschloß. Nichtsdestoweniger schloß in ihr sich jedoch nicht etwa nur ein reingeistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüte, der vollendete Genuß der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Freude war aber kein egoistisches Sehnen, sondern ein vollständiges Aussichherausgehen zum unbedingtesten Mitgefühl der Freude des Geliebten an sich selbst, wie sie sich unwillkürlich durch das lebensfrohe, schönheiterregte Gebaren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unsere briefpostlich literarisch vermittelte, geistesgeschäftliche, nüchterne Freundschaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabteilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten naturnotwendigsten Seelengesetzen vorschrieb. — Der Spartaner, der somit unmittel-

* Die Erlösung des Weibes in die Mitbeteiligung an der männlichen Natur ist das Werk christlich germanischer Entwicklung: dem Griechen blieb der psychische Prozeß edler entsprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erschien alles so, wie es sich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und somit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

bar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner notwendigen Äußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüte des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein literarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Übergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker, und namentlich schließlich die Athener, unter lebhafter gegenseitiger Berührung sich zu politischen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländer, bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben, und stellten ihren unvermischten Naturstaat als ein lebendiges künstlerisches Monument den wechselvollen Gestaltungen des neueren politischen Lebens gegenüber. Alles, was in dem jähen Wirbel der rastlos zerstörenden neuen Zeit Rettung und Anhalt suchte, richtete damals seine Augen auf Sparta; der Staatsmann suchte die Formen dieses Urstaates zu erforschen, um sie künstlich auf den politischen Staat der Gegenwart überzutragen; der Künstler aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte dahin, wo er den Kern dieses Kunstwerkes, den schönen urhellenischen Menschen, gewahren und für die Kunst erhalten könnte. Wie Sparta als lebendes Monument in die Neuzeit hineinragte, so hielt die Bildhauerkunst den aus diesem lebenden Monumente erkannten urhellenischen Menschen als steinernes, lebloses Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest.

Aber als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete, nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus verderbnisvoll auch an diesem schönen Staate. Der peloponesische Krieg

hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hineingerissen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen besiegen können, die die Athener zuvor ihnen so furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen — diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen — häufte sich geprägtes asiatisches Geld in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er sich zum üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete — wie schon sonst bei den anderen Hellenen — in widerliches Sinnengelüst aus, so das Motiv dieser Liebe — wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war — in ihr unnatürliches Gegenteil verwandelnd.

Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinen egoistischen Einzelnsein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunst überliefert, — bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechentums. — Diese Kunst, im Solde der Reichen zur Verzierung der Paläste, gewann um so leichter eine ungemeine Ausbreitung, als das künstlerische Schaffen in ihr sehr bald zur bloßen mechanischen Arbeit herabsinken konnte. Der Gegenstand der Bildhauerei ist allerdings der Mensch, der unendlich mannigfaltige, charakteristisch verschiedene und in den verschiedensten Affekten sich kundgebende: aber den Stoff zu seiner Darstellung nimmt diese Kunst von der sinnlichen Außengestalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menschlichen Wesens zu entnehmen ist. Wohl gibt sich der innere Mensch auf das Entsprechendste auch durch seine äußere Erscheinung kund, aber vollkommen nur in und durch die Bewegung. Der Bildhauer kann von dieser Bewegung aus ihrem mannigfaltigsten Wechsel nur diesen einen Moment erfassen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung somit nur durch Abstraktion von dem sinnlich vorstehenden Kunstwerke nach einem gewissen, mathematisch vergleichenden Kalkül erraten lassen. War das richtigste und entsprechend sicherste Verfahren, um aus dieser Armut und Unbehilflichkeit heraus zur Darstellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, — war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maß der menschlichen äußeren Erscheinung eingebildet, und ihm die Fähigkeit, dieses überzeugend uns zurückzuspiegeln, einmal abgewonnen, — so war dieses entdeckte Verfahren ein

sicher zu erlernendes, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunst undenklich lange fortleben, Anmutiges, Schönes und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künstlerischer Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römischen Weltherrschaft, als aller künstlerische Trieb längst erstorben war, die Bildhauerkunst in zahlreicher Fülle Werke zutage brachte, denen künstlerischer Geist inne zu wohnen schien, trotzdem sie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Dasein verdankten: sie konnte ein schönes Handwerk werden, als sie aufgehört hatte, Kunst zu sein, was sie genau nur so lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung ist aber eben nur Nachahmung.

Durch das eisengepanzerte, oder mönchisch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menschheit endlich zuerst das schimmernde Marmorfleisch griechischer Leibesschönheit wieder entgegen: an diesem schönen Gestein, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt, sollte die neuere den Menschen wiedererkennen lernen. Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklich vorhandenen Menschen, den sie durch seine modische Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachgeahmten, sinnlich unvorhandenen Menschen. Sie ist der redliche Trieb, aus einem durchaus unschönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit sich zurückzukonstruieren. War der aus der Wirklichkeit verschwindende schöne Mensch der Grund der künstlerischen Ausbildung der Bildhauerei gewesen, die, wie im Festhalten eines untergegangenen Gemeinsamen, sich ihn zu monumentalem Behagen aufbewahren wollte, — so konnte dem modernen Drange, jene Monumente für sich zu wiederholen, gar nur die gänzliche Abwesenheit dieses Menschen im Leben zu Grunde liegen. Dadurch, daß dieser Drang somit sich nie aus dem Leben und im Leben befriedigte, sondern nur von Monument zu Monument, von Stein zu Stein, von Bild zu Bild sich fort und fort bewegte, mußte unsere, die eigentliche Bildhauerkunst nur nachahmende, moderne Bildhauerkunst in Wahrheit den Charakter eines zünftischen Gewerkes annehmen, in welchem der Reichtum von Regeln und Normen, nach denen sie verfuhr, im Grunde nur ihre Armut als Kunst, ihre Un-

fähigkeit zu erfinden, offenbarte. Indem sie sich und ihre Werke statt des im Leben nicht vorhandenen schönen Menschen hinstellt, — indem sie als Kunst gewissermaßen von diesem Mangel lebt, gerät sie aber endlich in eine egoistisch einsame Stellung, in welcher sie, so zu sagen, nur den Wetterkünder der im Leben noch herrschenden Unschönheit abgibt, und zwar mit einem gewissen Behagen an dem Gefühle ihrer — relativen — Notwendigkeit bei so bestellten Witterungsverhältnissen. Gerade so lange nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunst irgend welchem Bedürfnisse zu entsprechen, als der schöne Mensch im wirklichen Leben nicht vorhanden ist: sein Erscheinen im Leben, sein unmittelbar durch sich maßgebendes Gestalten, müßte der Untergang unserer heutigen Plastik sein; denn das Bedürfnis, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja — das sie durch sich künstlich erst angeregt, — ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich heraussehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im lebenden Kunstwerke verlangt. Das wahre, schöpferische, künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechischer Plastik; aus dieser Fülle schafft sie nun aber nicht, sondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird sie ihr nur zugetrieben; sie versenkt sich in diese Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt sie sich endlich, um nur irgendwie zu erfinden, mit der vorhandenen Gestaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft sie sich das Gewand der Mode vor, und um von diesem Leben wiedererkannt und belohnt zu werden, bildet sie das Unschöne nach, um wahr, d. h. nach unseren Begriffen wahr, zu sein, gibt sie es vollends gar auf, schön zu sein. So gerät die Bildhauerkunst unter dem Bestehen derselben Bedingungen, die sie am künstlichen Leben erhalten, in den unseligen, unfruchtbaren oder Unschönes zeugenden Zustand, aus dem sie sich notwendig nach Erlösung sehnen muß: die Lebensbedingungen, in die sie sich erlöst wünscht, sind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunst als selbständige Kunst geradeswegs aufhören muß. Um schöpferisch werden zu können, sehnt sie sich nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie

einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: diese Sehnsucht müßte aber, sobald sie erfüllt ist, die ihm innewohnende egoistische Täuschung in so weit offenbaren, als die Bedingungen zum notwendigen Schaffen der Bildhauerkunst im wirklich leiblich schönen Leben jedenfalls aufgehoben sein würden.

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse: diesem verdankt sie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Dasein, ja ihre Blüte; der andere, dem modernen entgegengesetzte Zustand ist aber der, in welchem ein notwendiges Bedürfnis nach den Werken der Bildhauerkunst nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzipe der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib schön, und freut er sich dieser an ihm selbst kundgegebenen Schönheit, so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihr unzweifelhaft der vollkommene, warme, lebendige Mensch selbst; sein Kunstwerk ist das Drama, und die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt, gedacht werden. Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existiert, oder, nach einer anderen als der menschlich leiblichen Richtung hin, als Skulptur in die Architektur aufgegangen, wenn die starre Einsamkeit dieses einen, in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Tote in ewig neu lebendem, seelenvollem Fleisch und Blut, nicht wiederum in totem Erz oder Marmor uns vorführen; wenn wir aus dem Steine uns die Bauwerke zur Einhegung des lebendigen Kunstwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menschen in ihm uns mehr vorzustellen nötig haben, dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein.

3.

Malerkunst.

Wie da, wo uns der Genuß an dem symphonischen Spiele eines Orchesters versagt ist, wir am Klaviere durch einen Auszug diesen Genuß uns zurückzurufen versuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Ölgemälde in einer Bildergalerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieses Gemäldes nicht mehr verstattet ist, uns durch einen Kupferstich zu vergegenwärtigen trachten, — so hatte die Malerkunst, wenn nicht in ihrer Entstehung, doch in ihrer künstlerischen Ausbildung, dem sehnsüchtigen Bedürfnisse zu entsprechen, das verloren gegangene, menschlich lebendige Kunstwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo sie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünstlerischen religiösen Vorstellungsdrange entsprang, haben wir hier vorüberzugehen, indem sie künstlerische Bedeutung erst von da an gewinnt, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich und dafür die hellen farbigen Gestaltungen der Malerkunst die wundervollen, bedeutungsreichen Szenen für das Auge festzuhalten suchte, die zu unmittelbarem lebenswarmen Eindrucke sich nicht mehr darboten.

So feierte das griechische Kunstwerk in der Malerei seine Nachblüte. Diese Blüte war nicht mehr jene dem reichsten Leben unwillkürlich und naturnotwendig entsprießende; ihre Notwendigkeit war vielmehr eine Kulturnotwendigkeit; sie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem Wissen von der Schönheit der Kunst, und dem Willen, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt, unwillkürlich nicht mehr als notwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte. Die Kunst, die ohne Geheiß und ganz von selbst aus der Gemeinsamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch ihr wirkliches Vorhandensein und an der Betrachtung ihrer Erscheinung, zugleich auch den Begriff von ihr erst zum Dasein gebracht; denn nicht die Idee der Kunst hatte sie in das Leben gerufen, sondern sie, die wirklich vorhandene Kunst, hat die Idee von sich entwickelt. Die mit Naturnotwendigkeit treibende künstlerische Kraft des Volkes war nun erstorben; was sie geschaffen, lebte nur noch in der Er-

innerung oder in der künstlichen Wiederholung. Während das Volk in allem, was es tat, und namentlich auch in der Selbstvernichtung seiner nationalen Eigentümlichkeit und Abgeschlossenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Notwendigkeit, und so im Zusammenhange mit dem großartigsten Entwicklungsgange des menschlichen Geschlechtes verfuhr, vermochte das einsame künstlerische Gemüt, dem bei seinem Sehnen nach dem Schönen der Lebensdrang des Volkes in seinen unschönen Äußerungen unverständlich bleiben mußte, sich nur durch den Hinblick auf das Kunstwerk einer vergangenen Zeit zu trösten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit, dies Kunstwerk willkürlich von Neuem zu beleben, seinen Trost sich so wohltätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffrischung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Toten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunst selbst zu einem Kunstgegenstande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Gesetz, und die Kulturkunst, die erlernbare, an sich immer nachzuweisende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heut zu Tage sehen, in den unkünstlerischesten Zeiten und Lebensverhältnissen ohne Stocken sich fortsetzen kann, — jedoch nur zum egoistischen Genuß des vom Leben getrennten, vereinzelten, kunstsehnsüchtigen Kulturgemütes. —

Von dem törigen Verfahren, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurück zu konstruieren, — wie ihm die alexandrinischen Hofdichter z. B. sich hingaben, — unterschied sich jedoch die Malerkunst auf das Vorteilhafteste, indem sie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer besonderen, eigentümlichen, künstlerischen Fähigkeit des Menschen entsprach. War die Äußerung dieser Fähigkeit eine vielfach vermittelte, so gewann die Malerei vor der Bildhauerei doch bald einen wichtigen Vorzug. Das Werk des Bildhauers stellte in seinem Material den ganzen Menschen nach seiner vollkommenen Form dar, und stand insofern dem lebendigen Kunstwerke des sich selbst darstellenden Menschen näher, als das Werk der Malerei, das von diesem gewissermaßen nur den farbigen Schatten zu geben vermochte: wie in beiden Nachbildungen das Leben dennoch unerreichbar war, und Bewegung in ihren Darstellungen nur dem beschauenden

Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantasie des Beschauers, nach gewissen natürlichen Gesetzen der Abstraktion, zur Ausführung nur überlassen werden konnte, — so vermochte die Malerei, eben weil sie noch idealer von der Wirklichkeit absah, noch mehr nur auf künstlerische Täuschung ausging als die Bildhauerei, auch vollständiger zu dichten als diese. Die Malerei brauchte sich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darstellung *dieses* Menschen, oder dieser *gewissen*, ihrer Darstellung nur möglichen, Gruppen oder Aufstellungen zu begnügen; die künstlerische Täuschung ward in ihr vielmehr so zur vorwiegenden Notwendigkeit, daß sie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich sich ausdehnende menschliche Gruppen, sondern auch den Umkreis ihrer außermenschlichen Umgebung, die *Naturszene* selbst in das Bereich ihrer Darstellung zu ziehen hatte. Hierauf begründete sich ein vollkommen neues Moment in der Entwicklung des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens des Menschen: nämlich dies des innigen Begreifens und Wiedergebens der Natur durch die *Landschaftsmalerei.*

Dieses Moment ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst: es bringt diese, — die in der Architektur von der Anschauung und künstlerischen Benutzung der Natur zu gunsten des Menschen ausging, — in der Plastik, wie zur Vergötterung des Menschen, sich allein nur noch auf *diesen* als Gegenstand bezog, — zum vollendeten Abschluß dadurch, daß es sie vom Menschen aus mit immer vollkommenerem Verständnis endlich ganz wieder der Natur zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunst fähig machte, die Natur *ihrem Wesen* nach innig zu erfassen, die Architektur gleichsam zur vollkommenen, lebensvollen Darstellung der Natur zu erweitern. Der menschliche Egoismus, der in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf sich allein bezog, brach sich gewissermaßen in der Landschaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigentümlichen Wesen rechtfertigte, den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in sie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden zu lassen.

Als griechische Maler die Szenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten und wiederum dar-

zustellen suchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menschen allein als der Darstellung würdige und für sie maßgebende Gegenstände, und der sogenannten historischen Richtung verdanken wir die Entwicklung der Malerei zu ihrer ersten Kunsthöhe. Hielt sie somit das gemeinsame Kunstwerk in der Erinnerung fest, so blieben, als die Bedingungen schwanden, die auch das sehnsüchtige Festhalten dieser Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als selbständige Kunst sich weiter zu entwickeln hatte: das Portrait und — die Landschaft. In der Darstellung der Szenen des Homeros und der Tragiker war die Landschaft als notwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten sie die Griechen zur Blütezeit ihrer Malerei noch mit keinem andern Auge, als der Grieche seinem eigentümlichen Geiste nach überhaupt sie je zu erfassen geneigt war. Die Natur war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menschen: weit im Vordergrunde stand der Mensch selbst, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zusprach, waren eben menschliche Götter. Allem was er in der Natur ersah, suchte er menschliche Gestalt und menschliches Wesen anzubilden, und als vermenschlicht hatte die Natur für ihn gerade den unendlichen Reiz, in dessen Genuß seinem Schönheitssinne es unmöglich war, sie, wie vom Standpunkte jüdisch modernen Utilismus' aus, sich nur als einen roh sinnlich genießbaren Gegenstand zu eigen zu machen. Dennoch nährte er diese schöne Selbstbeziehung zur Natur nur durch einen unwillkürlichen Irrtum: bei seiner Vermenschlichung der Natur legte er ihr auch menschliche Motive unter, die, als in der Natur wirkend, notwendig dem wahren Wesen der Natur gegenüber gehalten, nur willkürlich gedacht werden konnten. Wie der Mensch, seinem besonderen Wesen nach, im Leben und in seinem Verhältnis zur Natur aus Notwendigkeit handelt, entstellt er sich unwillkürlich in seiner Vorstellung das Wesen der Natur, wenn er sie nach menschlicher Notwendigkeit, nicht nach der ihrigen, gebarend sich denkt. Sprach dieser Irrtum bei den Griechen sich schön aus, wie er bei anderen, namentlich asiatischen, Völkern sich meist häßlich äußerte, so war er nichtsdestoweniger doch ein dem hellenischen Leben selbst grundverderblicher Irrtum. Als der Hellene aus der geschlechtlich nationalen Urgemeinschaft sich losgelöst, als er das unwillkürlich ihr entnommene

Maß schönen Lebens verloren hatte, vermochte dieses notwendige Maß sich nirgends ihm aus einer richtigen Anschauung der Natur zu ersetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur so lange eine bindende, umfassende Notwendigkeit erblickt, als diese Notwendigkeit als eine im gemeinsamen Leben bedingte ihm selbst zum Bewußtsein kam: löste dieses sich in seine egoistischen Atome auf, beherrschte ihn nur die Willkür seines mit der Gemeinsamkeit nicht mehr zusammenhängenden Eigenwillens, oder endlich eine, aus dieser allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürliche äußere Macht, — so fehlte bei seiner mangelnden Erkenntnis der Natur, welche er nun ebenso willkürlich wähnte als sich selbst und die ihn beherrschende weltliche Macht, das sichere Maß, nach dem er sein Wesen wiederum hätte erkennen können, und das sie, zu deren größtem Heile, den Menschen darbietet, die in ihr die Notwendigkeit ihres Wesens und ihre nur im weitesten, allumfassendsten Zusammenhange alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als diesem Irrtume sind die ungeheuerlichsten Ausschweifungen des griechischen Geistes entsprungen, die wir während des byzantinischen Kaisertumes in einem Grade gewahren, der uns den hellenischen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit seines Wesens war. Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: hier gerade zeigte es sich, wie unfähig die Macht der abstrakten Intelligenz ist. Allen Aristotelessen zum Hohne schuf sich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus absolut selig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menschlich raffinierender Glückseligkeitssucht gemacht wurde. Mit der Ansicht des Griechen, welche der Natur menschlich willkürliche Gestaltungsmotive unterstellte, brauchte sich nur die jüdisch-orientalische Nützlichkeitsvorstellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Konzilien über das Wesen der Trinität und die deshalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieser Begattung der staunenden Geschichte als unwiderlegliche Tatsachen zuzuführen.

Die römische Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß

Amerika entdeckt, die Gestalt der Erde erforscht, und endlich die Natur so weit der Erkenntnis erschlossen wurde, daß der Zusammenhang aller in ihr sich kundgebenden Erscheinungen ihrem Wesen nach unzweifelhaft erwiesen ist. Der Drang, der zu diesen Entdeckungen führte, suchte gleichzeitig sich in derjenigen Kunstart ebenfalls auszusprechen, in der er am geeignetsten zu künstlerischer Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Künste knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung, ihre künstlerische Wiedergeburt an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh sie zur Darstellung kirchlicher Historien, und ging von diesen zu Szenen wirklicher Geschichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit sich des Vorteiles erfreuend, diesem wirklichen Leben Form und Farbe noch entnehmen zu können. Je mehr die sinnliche Gegenwart dem entstellenden Einflusse der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Historienmalerei, um schön zu sein, von der Unschönheit des Lebens sich zum Konstruieren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombinieren von, wiederum der Kunstgeschichte — nicht dem Leben selbst — entnommenen, Manieren und Stilen gedrängt sah, — machte sich, von der Darstellung des modischen Menschen abliegend, diejenige Richtung der Malerei aber Bahn, der wir das liebevolle Verständnis der Natur in der Landschaft verdanken.

Der Mensch, um den sich bisher die Landschaft wie um ihren egoistischen Mittelpunkt immer nur gruppiert hatte, schrumpfte in der Fülle der Umgebung ganz in dem Grade immer mehr zusammen, als im wirklichen Leben er sich immer mehr unter das unwürdige Joch der entstellenden Mode beugte, so daß er endlich in der Landschaft die Rolle zuerteilt bekam, die zuvor der Landschaft im Verhältnis zu ihm zugewiesen war. Wir können, unter den gegebenen Umständen, diesen Fortschritt der Landschaft nur als einen Sieg der Natur über die schlechte, menschenentwürdigende Kultur feiern; denn in ihm behauptete sich auf die einzig mögliche Weise die unentstellte Natur gegen ihre Feindin, indem sie, gleichsam Schutz suchend, wie aus Not dem innigen Verständnisse des künstlerischen Menschen sich erschloß.

Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung

vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen, das einzelne Genie, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten, als weder das Bedürfnis noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergießt sich doch einzig fast nur in der Richtung der Landschaftsmalerei; denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darsteller der Natur nur mit willkürlichem Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unserem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen. Je mehr die sogenannte Historienmalerei durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, je mehr sie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangvoll auf ihr lastende Aufgabe bekennt, mehr und etwas anderes sein zu müssen, als dem Wesen einer Kunstart zu sein gebührt, — desto mehr hat auch sie sich nach einer Erlösung zu sehnen, die, wie die einzig notwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen darin ausgesprochen sein könnte, woher sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte, und dies war eben das lebendige menschliche Kunstwerk selbst, dessen Erstehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Dasein und Gedeihen als selbständige Kunstart notwendig machen konnten. Ein gesundes, notwendiges Leben vermag die menschendarstellende Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künstlerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständnis in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die tragische Bühne steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht, durch Häufung der reichsten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die Landschaftsmalerei aber wird, als letzter und voll-

endeter Abschluß aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; sie wird uns so lehren die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menschen darstellen wird. —

Dürfen wir so durch die höchste Kraft der bildenden Kunst uns die Szene des gemeinsamen Kunstwerkes der Zukunft, in ihr also die innig erkannte und verstandene Natur als gewonnen betrachten, so vermögen wir nun auf dieses Kunstwerk selbst nähere Schlüsse zu ziehen.

IV.

Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft.

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunst — so weit sie in Wahrheit Kunst ist — zum öffentlichen Leben, so erkennen wir zunächst ihre vollständige Unfähigkeit, auf dieses öffentliche Leben im Sinne ihres edelsten Strebens einzuwirken. Der Grund hiervon ist, daß sie, als bloßes Kulturprodukt, aus dem Leben nicht wirklich selbst hervorgegangen ist und nun, als Treibhauspflanze, unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu schlagen vermag. Die Kunst ist das Sondereigentum einer Künstlerklasse geworden; Genuß bietet sie nur denen, die sie verstehen, und zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der Kunstgelehrsamkeit. Dieses Studium und das aus ihm zu erlangende Verständnis glaubt zwar heutzutage sich jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunstgenüsse bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunstliebhaber den Künstler in seinem besten Streben aber zu verstehen vermögen, wird dieser Künstler bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Masse derjenigen, die durch die Ungunst unserer sozialen Verhältnisse nach jeder Seite hin sowohl vom Verständnisse, als selbst vom Genusse der modernen

Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler inne zu werden, daß sein ganzes Kunsttreiben im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, daß seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluß, eigensüchtiger Zeitvertreib ist. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abstand zwischen sogenannter Bildung und Unbildung ist so ungeheuer, ein Mittelglied zwischen beiden so undenkbar, eine Versöhnung so unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene unnatürliche Bildung begründete moderne Kunst zu ihrer tiefsten Beschämung sich eingestehen müßte, wie sie einem Lebenselemente ihr Dasein verdanke, welches *sein* Dasein wiederum nur auf die tiefste Unbildung der eigentlichen Masse der Menschheit stützen kann. Das Einzige, was in dieser ihr zugewiesenen Stellung die moderne Kunst vermögen sollte und in redlichen Herzen zu vermögen strebt, nämlich *Bildung zu verbreiten*, vermag sie nicht, und zwar einfach aus dem Grunde, weil die Kunst, um irgendwie im Leben wirken zu können, selbst die Blüte einer *natürlichen*, d. h. von unten heraufgewachsenen, Bildung sein muß, nie aber imstande sein kann, von *oben* herab Bildung auszugießen. Im besten Falle gleicht daher unsere Kulturkunst demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke sich mitteilen will, welches diese nicht kennt: alles, und namentlich auch das Geistreichste, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichsten Verwirrungen und Mißverständnissen führen. —

Stellen wir uns zunächst dar, wie die moderne Kunst zu verfahren haben müßte, um *theoretisch* zu ihrer Erlösung aus der einsamen Stellung ihres unbegriffenen Wesens heraus und zum allgemeinsten Verständnisse des öffentlichen Lebens vorzuschreiten: wie diese Erlösung aber durch die *praktische* Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird sich dann leicht von selbst herausstellen.

Die *bildende* Kunst, sahen wir, kann zu schöpferischem Gedeihen einzig dadurch gelangen, daß sie nur noch im Bunde mit dem *künstlerischen*, nicht dem auf bloße *Nützlichkeit* bedachten Menschen zu ihren Werken sich anläßt.

Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeit ist er unfrei, nicht vollständig das, was er sein kann; wogegen er im gemeinsamen Kunstwerke frei, und vollständig das ist, was er sein kann.

Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende: jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwicklung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt erreichen.

Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.

Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht. —

Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung notwendig ist. Nur dasjenige Bauwerk ist nach Notwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama. Im gewöhnlichen Nutzgebäude hat der Baukünstler nur dem niedrigsten Zwecke der Menschheit zu entsprechen: Schönheit ist in ihm Luxus. Im Luxusgebäude hat er einem unnötigen und unnatürlichen Bedürfnisse zu entsprechen: sein Schaffen ist daher willkürlich, unproduktiv, unschön. Bei der Konstruktion desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Teilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, — also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler

und nach den Rücksichtsnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude gibt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz. Dies Bedürfnis ist ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches sich beziehungsvoll gegenseitig durchdringt und bedingt. Die Szene hat zunächst die Aufgabe, alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzustellende gemeinsame dramatische Handlung zu erfüllen: sie hat zweitens diese Bedingungen aber im Sinne der Absicht zu lösen, diese dramatische Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuschauer zur verständlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des Raumes der Zuschauer gibt das Bedürfnis nach Verständnis des Kunstwerkes optisch und akustisch das notwendige Gesetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entsprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muß*. So versetzt er durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach Angeschaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsendant des öffentlichen Lebens, sich

* Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unsre modernen Theatergebäude keineswegs als gelöst angesehen werden: in ihnen sind herkömmliche Annahmen und Gesetze maßgebend, die mit den Erfordernissen der reinen Kunst nichts gemein haben. Wo Erwerbsspekulationen auf der einen, und mit ihr luxuriöse Prunksucht auf der andern Seite bestimmend einwirken, muß das absolute Interesse der Kunst auf das Empfindlichste beeinträchtigt werden, und so wird kein Baumeister der Welt z. B. es vermögen, die durch die Trennung unsres Publikums in die unterschiedensten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Übereinanderschichtung und Zersplitterung der Zuschauerräume zu einem Gesetze der Schönheit zu erheben. Denkt man sich in die Räume des gemeinsamen Theaters der Zukunft, so erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen steht.

selbst; es lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten menschlichen Kunstwerkes zu der seinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus seinem eigentümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft. Wie kalt, regungslos und tot stellt sich hiergegen sein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Absicht als der des Luxus sich anzuschließen, ohne die künstlerische Notwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigste anordnen und erfinden läßt, nur nach der spekulierenden Laune seiner selbstverherrlichungssüchtigen Willkür zu verfahren, Massen und Zierraten zu schichten und zu reihen hat, um heute die Ehre eines übermütigen Reichen, morgen die eines modernisierten Jehovas zu versinnlichen! —

Aber auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht allein zur vollkommen entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Szene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muß zum vollen Verständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Szene, die kalt und teilnahmlos auf den Künstler herab und zu dem Publikum hin starren, müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Äthers schmücken, um würdig zu sein an dem menschlichen Kunstwerke teil zu nehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft sich liebebedürftig der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll.

Hier tritt die Landschaftsmalerei ein, von einem gemeinsamen Bedürfnisse hervorgerufen, dem nur sie zu entsprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen, was er als künstlerischer Mensch der vollen Gemeinsamkeit zum künstlerischen Genusse darstellen will, fügt er hier als sein reiches Teil dem vereinten Werke aller Künste ein. Durch ihn wird die Szene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeich-

nung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur, der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen. Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mitteilung des Ersehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, — was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Übereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahingab, — damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Szene zum Zeugnis seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird er hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen. Ihn wird nicht die scheinbare Rohheit seiner künstlerischen Werkzeuge, das anscheinend Groteske seines Verfahrens bei der sogenannten Dekorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinste Pinsel zum vollendeten Kunstwerke sich doch immer nur als demütigendes Organ verhält, und der Künstler erst stolz zu werden hat, wenn er frei ist, d. h. wenn sein Kunstwerk fertig und lebendig, und er mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen ist. Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird aber aus diesem Rahmen und von der vollen gemeinsamen Öffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; er wird die Benutzung des szenischen Raumes zu gunsten dieses Kunstwerkes um seiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im schlimmsten Falle sein Werk ganz dasselbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es gesehen werde, wenn es nur den Gegenstand zur verständnisvollen Anschauung bringt, so wird jedenfalls sein Kunstwerk in diesem Rahmen einen lebenvolleren Eindruck, ein größeres, allgemeineres Verständnis hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück.

Das Organ zu allem Naturverständnis ist der Mensch: der Landschaftsmaler hatte dieses Verständnis nicht nur an den Menschen mitzuteilen, sondern durch Darstellung des Menschen in seinem Naturgewälde auch erst deutlich zu machen. Dadurch,

daß er sein Kunstwerk nun in den Rahmen der tragischen Bühne stellt, wird er den Menschen, an den er sich mitteilen will, zum gemeinsamen Menschen der vollen Öffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, sein Verständnis auf diesen ausgedehnt, ihn zum Mitfühlenden seiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dies öffentliche Verständnis dadurch erst vollkommen herbeiführen, daß er sein Werk einer gemeinsamen höchsten und allverständlichen Kunstabsicht zuordnet, diese Absicht aber von dem wirklichen leibhaftigen Menschen mit aller Wärme seines Wesens dem gemeinsamen Verständnisse unfehlbar erschlossen wird. Das allverständlichste ist die dramatische Handlung, eben weil sie erst künstlerisch vollendet ist, wenn im Drama gleichsam alle Hilfsmittel der Kunst hinter sich geworfen sind, und das wirkliche Leben auf das Treueste und Begreiflichste zur unmittelbaren Anschauung gelangt. Jede Kunstart teilt sich verständlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch seinen Bezug auf den Menschen oder in seiner Ableitung von ihm das Kunstwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverständlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunstschaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird*.

---

* Dem modernen Landschaftsmaler kann es nicht gleichgültig sein zu gewahren, von wie wenigen in Wahrheit sein Werk heutzutage verstanden, mit welch' stumpfsinnigem, blödem Behagen von der Philisterwelt, die ihn bezahlt, sein Naturgemälde eben nur beglotzt wird; wie die sogenannte „schöne Gegend" der bloßen müßigen, gedankenlosen Schaulust derselben Menschen, ohne Bedürfnis, Befriedigung zu gewähren imstande ist, deren Hörsinn durch unsere moderne inhaltslose Musikmacherei nicht minder bis zu jener albernen Freude erregt wird, die dem Künstler ein ebenso ekelhafter Lohn für seine Leistung ist, als sie der Absicht des Industriellen allerdings vollkommen entspricht. Unter der „schönen Gegend" und der „hübsch klingenden Musik" unsrer Zeit herrscht eine traurige Verwandtschaft, deren Verbindungsglied der sinnige Gedanke ganz gewiß nicht ist, sondern jene schwapperige, niederträchtige Gemütlichkeit, die sich vom Anblick der menschlichen Leiden in der Umgebung eigensüchtig zurückwendet, um sich ein Privathimmelchen im blauen Dunste der Naturallgemeinheit zu mieten: alles hören und sehen diese Gemütlichen gern, nur nicht den wirklichen, unentstellten Menschen, der mahnend am Ausgange ihrer Träume steht. Gerade diesen müssen wir nun aber in den Vordergrund stellen!

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur tritt. Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischem Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandeln und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmutige und Charakteristische finden ließ, ordnet nun die Fülle wirklicher menschlicher Erscheinung. Bildhauer und Maler lösten vom griechischen Tragiker einst den Kothurn und die Maske ab, auf dem und unter welcher der wahre Mensch immer nur nach einer gewissen religiösen Konvention noch sich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künste diese letzte Entstellung des reinen künstlerischen Menschen vernichtet, und so den tragischen Darsteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im Voraus gebildet. Wie sie ihn nach seiner unentstellten Wahrheit ersahen, sollen sie ihn nun in Wirklichkeit sich geben lassen, seine von ihnen gewissermaßen beschriebene Gestalt leibhaftig zur bewegungsvollen Darstellung bringen.

So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker, reicht der bildende Künstler die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein. — So weit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird dieser den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzuteilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der szenische Raum zur plastischen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung, als Einzelner oder im Verein mit den Genossen der Darstellung. Wo sein Vermögen aber endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: er wird zum Dichter, und um Dichter zu sein, Tonkünstler. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber eines und dasselbe, nichts andres als darstellender, künstlerischer

Mensch, der sich nach der höchsten Fülle der Fähigkeiten an die höchste Empfängniskraft mitteilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darsteller, vereinigen sich die drei Schwesterkünste zu einer gemeinsamen Wirksamkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigentümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangen. Dadurch, daß jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt sie sich rein, frei und selbständig als das, was sie ist. Der mimische Tänzer wird seines Unvermögens ledig, sobald er singen und sprechen kann; die Schöpfungen der Tonkunst gewinnen allverständigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maße, als sie selbst in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers; weist er jeder künstlerischen Erscheinung die sie alle bindende und zu einem gemeinsamen Ziele hinleitende Absicht an, so wird diese Absicht aus einem Wollen zum Können erst dadurch, daß eben dieses dichterische Wollen im Können der Darstellung untergeht.

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigentümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kunstwerke sich entfalten können, ja sie wird die mimische Tanzkunst wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen. In ihrer Einsamkeit hat die Musik sich aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichsten Ausdruckes fähig ist, und dies ist das Orchester. Die Tonsprache Beethovens, durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die szenische Landschaftsmalerei den darstellenden dramatischen Künstler in die Umgebung der physischen Natur zu stellen, und ihm aus dem unerschöpf-

lichen Borne natürlicher Erscheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — so ist im Orchester, diesem lebenvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darstellenden individuellen Menschen ein unversiegbarer Quell gleichsam künstlerisch menschlichen Naturelements zur Unterlage gegeben. Das Orchester ist, so zu sagen, der Boden unendlichen, allgemeinsamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühls selbst ist. So gleicht das Orchester der Erde, die dem Antäos, sobald er sie mit seinen Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab. Seinem Wesen nach vollkommen der szenischen Naturumgebung des Darstellers entgegengesetzt, und deshalb als Lokalität sehr richtig auch außerhalb des szenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt, macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abschluß dieser szenischen Umgebung des Darstellers aus, indem es das unerschöpfliche physische Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch menschlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darsteller wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschließt, in welchem er sich, gleich dem Himmelskörper, in höchster Fülle sicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen, bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen, zu entsenden vermag.

So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühls, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des

Dramas zur unmittelbaren, könnenden Tat erheben. Denn eines gibt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das Drama: auf die Erreichung der Absicht des Dramas muß es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewußt, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schößlinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse.

Die Natur des Menschen, wie jeder Kunstart, ist an sich überreich und mannigfaltig: nur eines aber ist die Seele jedes Einzelnen, sein notwendigster Trieb, sein bedürfniskräftigster Drang. Ist dieses Eine von ihm als sein Grundwesen erkannt, so vermag er, zu gunsten der unerläßlichen Erreichung dieses Einen, jedem schwächeren, untergeordnetem Gelüste, jedem unkräftigen Sehnen zu wehren, dessen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache kennt kein notwendigstes, stärkstes Seelenverlangen in sich: bei ihm überwiegt jeden Augenblick das zufällige, von außen gelegentlich angeregte Gelüsten, das er, eben weil es nur ein Gelüsten ist, nie zu stillen vermag, und daher, von einem zum andren willkürlich hin und her geschleudert, selbst nie zum wirklichen Genießen gelangt. Hat dieser Bedürfnislose aber die Macht, die Befriedigung zufälliger Gelüste hartnäckig zu verfolgen, so entstehen eben die scheußlichen, naturwidrigen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, die uns als Auswüchse wahnsinnigen egoistischen Treibens, als mordlustige Wollust des Despoten, oder als geile moderne Opernmusik, mit so unsäglichem Ekel erfüllen. Erkennt der Einzelne aber ein starkes Verlangen in sich, einen Drang, der alles übrige Sehnen in ihm zurücktreibt, also den notwendigen, inneren Trieb, der seine Seele, sein Wesen ausmacht, und setzt er alle seine Kraft daran, diesen zu befriedigen, so erhebt er auch seine Kraft, wie seine eigentümlichste Fähigkeit, zu der Stärke und Höhe, die ihm irgend erreichbar sind.

Der einzelne Mensch kann aber bei voller Gesundheit des

Leibes, Herzens und Verstandes kein höheres Bedürfnis empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgearteten gemeinsam ist; denn es kann zugleich, als ein wahres Bedürfnis, nur ein solches sein, welches er in der Gemeinsamkeit allein zu befriedigen vermag. Das notwendigste und stärkste Bedürfnis des vollkommenen künstlerischen Menschen ist aber, sich selbst, in der höchsten Fülle seines Wesens, der vollsten Gemeinsamkeit mitzuteilen, und dies erreicht er mit notwendigem allgemeinen Verständnis nur im Drama. Im Drama erweitert er sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen. Er muß vollständig aus sich herausgehen, um eine ihm fremde Persönlichkeit nach ihrem eigenen Wesen so vollständig zu verfassen, als es nötig ist, um sie darstellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieses eine Individuum in seiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, also auch das Wesen dieser anderen Individualitäten selbst, so genau erforscht, so lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich ist, diese Berührung, Durchdringung und Ergänzung an seinem eigenen Wesen sympathetisch inne zu werden; und der vollkommene künstlerische Darsteller ist daher der zum Wesen der Gattung erweiterte einzelne Mensch nach der höchsten Fülle seines eigenen besonderen Wesens. Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß bewerkstelligt, ist aber die theatralische Bühne; das künstlerische Gesamtwerk, welches er zutage fördert, das Drama. Um in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüte seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist.

Diese Absicht, die des Dramas, ist aber zugleich die einzig wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann: was von ihr abliegt, muß sich notwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht eine Kunstart für

sich allein*, sondern nur alle gemeinsam, und daher ist das allgemeinste Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verständliche Kunstwerk.

V.

Der Künstler der Zukunft.

Haben wir in allgemeinen Zügen das Wesen des Kunstwerkes angedeutet, in welchem alle Künste zu ihrer Erlösung durch all-

* Der moderne Schauspieldichter wird sich am schwersten geneigt fühlen zuzugestehen, daß auch seiner Kunstart, der Dichtkunst, das Drama nicht allein angehören sollte; namentlich wird er sich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter teilen zu sollen, nämlich, wie er meint, das Schauspiel in die Oper aufgehen zu lassen. Sehr richtig wird, so lange die Oper besteht, das Schauspiel bestehen müssen, und ebensogut auch die Pantomime; solange ein Streit hierüber denkbar ist, bleibt aber auch das Drama der Zukunft selbst undenkbar. Liegt der Zweifel von seiten des Dichters jedoch tiefer, und heftet er sich daran, daß es ihn nicht begreiflich dünkt, wie der Gesang ganz und für alle Fälle die Stelle des rezitierten Dialoges einnehmen solle, so ist ihm zu entgegnen, daß er sich nach zwei Seiten hin über den Charakter des Kunstwerkes der Zukunft noch nicht klar geworden ist. Erstens ermißt er nicht, daß in diesem Kunstwerke die Musik durchaus eine andere Stellung zu erhalten hat, als in der modernen Oper: daß sie nur da, wo sie die vermögendste ist, in voller Breite sich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Notwendigste ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Musik die Fähigkeit besitzt, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt. Erkennt dies der Dichter an, so hat er zweitens nun einzusehen, daß Gedanken und Situationen, denen auch die leiseste und zurückhaltendste Unterstützung der Musik noch zudringlich und lästig erscheinen müßte, nur dem Geiste unsres modernen Schauspiels entnommen sein könnten, der in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum zum Atmen mehr finden wird. Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriganten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsre modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu tun: sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere von Übel, d. h. modern, überflüssig ist.

gemeinstes Verständnis aufzugehen haben, so fragt es sich nun, welche die Lebensbedingungen sein müssen, die dieses Kunstwerk und diese Erlösung als notwendig hervorrufen können. Wird es die verständnisbedürftige und nach Verständnis ringende moderne Kunst für sich, aus eigenem Ermessen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Festsetzung des Modus der als notwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird sie eine konstitutionelle Charte oktroyieren können, um zur Verständigung mit der sogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? Und wenn sie dies über sich bringt, wird diese Verständigung durch diese Konstitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunst von ihrem abstrakten Standpunkte aus in das Leben dringen, oder muß nicht vielmehr das Leben in die Kunst dringen, — das Leben aus sich heraus die ihm allein entsprechende Kunst erzeugen, in ihr aufgehen, — statt daß die Kunst (wohlverstanden: die Kulturkunst, die außerhalb des Lebens entstandene) aus sich das Leben erzeuge und in ihm aufgehe?

Verständigen wir uns zuerst darüber, wen wir uns unter dem Schöpfer des Kunstwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu schließen, die ihn und sein Kunstwerk entstehen lassen können.

Wer also wird der Künstler der Zukunft sein?

Ohne Zweifel der Dichter*.

Wer aber wird der Dichter sein?

Unstreitig der Darsteller,

Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein?

Notwendig die Genossenschamt aller Künstler. —

Um Darsteller und Dichter naturgemäß entstehen zu sehen, stellen wir uns zuvörderst die künstlerische Genossenschaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annahmen, sondern nach der notwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunstwerke selbst auf diejenigen künstlerischen Organe weiter zu schließen haben, die es seinem Wesen nach einzig in das Leben rufen können. —

---

* Den Tondichter sei es uns gestattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzusehen, — ob persönlich oder genossenschaftlich, das gilt hier gleich.

Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das wir bisher nur, als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten notwendig eigen, theoretisch dargestellt haben, ist praktisch nur in der Genossenschaft aller Künstler denkbar, und die Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort und zu einem bestimmten Zwecke, bildet diese Genossenschaft. Dieser bestimmte Zweck ist das Drama, zu dem sie sich alle vereinigen, um in der Beteiligung an ihm ihre besondere Kunstart zu der höchsten Fülle ihres Wesens zu entfalten, in dieser Entfaltung sich gemeinschaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieser Durchdringung eben das lebendige, sinnlich gegenwärtige Drama zu erzeugen. Das, was allen ihre Teilnahme ermöglicht, ja was sie notwendig macht und was ohne diese Teilnahme gar nicht zur Erscheinung gelangen könnte, ist aber der eigentliche Kern des Dramas, die dramatische Handlung.

Die dramatische Handlung ist, als innerlichste Bedingung des Dramas, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk, welches das allgemeinste Verständnis desselben versichert. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) Leben entnommen, bildet sie gerade in dem Maße das verständnisgebende Band mit dem Leben, als sie der Wahrheit des Lebens am getreuesten entspricht, das Verlangen desselben nach seinem Verständnisse am geeignetsten befriedigt. Die dramatische Handlung ist somit der Zweig vom Baume des Lebens, der unbewußt und unwillkürlich diesem entwachsen, nach den Gesetzen des Lebens geblüht hat und verblüht ist, nun aber, von ihm abgelöst, in den Boden der Kunst gepflanzt wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachsen, der dem Baume des wirklichen Lebens seiner inneren, notwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewußtsein in ihm zum Bewußtsein von sich erhebt.

In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Notwendigkeit des Kunstwerkes dar; ohne sie, oder ohne irgendwelchen Bezug auf sie, ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnötig, zufällig, unverständlich. Der nächste und wahrhaftigste Kunst-

trieb offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk, denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als notwendig zum Verständnis und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber Gemeinsamkeit voraus: der Egoist hat sich mit niemand zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnisgebender Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen; nur die Gemeinsamkeit der Künstler kann ihn aussprechen, nur gemeinschaftlich können diese ihn befriedigen. Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung: zur künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschlusse gekommen ist, über die als reine Tatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist, von der willkürliche Annahmen über ihren nur möglichen Abschluß nicht mehr sich bilden können. Erst an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Notwendigkeit seiner Erscheinung zu fassen, den Zusammenhang seiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung ist aber erst vollendet, wenn der Mensch, von dem diese Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit stand, die er als fühlende, denkende und wollende Person nach seinem notwendigen Wesen leitete, willkürlichen Annahmen über sein mögliches Tun ebenfalls nicht mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, so lange er lebt: erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun alles, was er tat und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatischen Kunst als geeignetster und würdigster Gegenstand der Darstellung erscheinen, die mit dem Leben der sie bestimmenden Hauptperson zugleich abschließt, deren Abschluß in Wahrheit kein anderer ist, als der Abschluß des Lebens dieses Menschen selbst. Nur die Handlung ist eine vollkommen wahrhafte und ihre Notwendigkeit uns klar dartuende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so notwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichste aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft seines Wesens wirklich persönlich unterging, sein persönliches Drama um der entäußerten Notwendigkeit seines

Wesens willen wirklich aufhob; daß er die Wahrheit seines Wesens nicht nur in seinem Handeln allein, — was uns, so lange er handelt, noch willkürlich erscheinen darf —, sondern mit dem vollbrachten Opfer seiner Persönlichkeit zu gunsten dieses notwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollständigste Entäußerung seines persönlichen Egoismus, die Darlegung seines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, gibt uns ein Mensch nur mit seinem Tode kund, und zwar nicht mit seinem *zufälligen*, sondern seinem *notwendigen*, dem durch sein Handeln aus der Fülle seines Wesens bedingten Tode.

Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von *Menschen begangen werden* kann. Sie erschließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Wesen dieses *einen Menschen* die Fülle des Inhaltes des menschlichen Wesens überhaupt. Am vollkommensten versichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen *Darstellung* jenes Todes selbst, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darstellung derjenigen Handlung, deren notwendiger Abschluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir sie in unserer christlich-modernen Lebensweise durch beziehungslose Gesänge und banale Kirchhofsreden begehen, sondern durch die künstlerische Wiederbelebung der Toten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darstellung seiner Handlung und seines Todes im dramatischen Kunstwerke werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geschiedenen hoch beglückt und sein Wesen zu dem unsrigen macht.

Ist das Verlangen nach dieser dramatischen Feier in der ganzen Künstlerschaft vorhanden, und kann nur der Gegenstand ein würdiger und den Drang zu seiner Darstellung rechtfertigender sein, der uns *gemeinschaftlich* diesen Drang erweckt; so hat doch die *Liebe*, die allein als tätige und ermöglichende Kraft hierbei gedacht werden kann, ihren unergründlich tiefen Sitz in dem Herzen jedes Einzelnen, in welchem sie, nach der besonderen Eigentümlichkeit der Individualität dieses Einzelnen, wiederum zu besonderer treibender Kraft gelangt. Diese besonders treibende Kraft der Liebe wird sich am drängendsten immer in dem Einzelnen kundgeben, der seinem Wesen nach, überhaupt oder gerade in dieser bestimmten Periode seines Lebens, sich diesem einen bestimmten Helden am verwandtesten fühlt,

durch Sympathie das Wesen dieses Helden sich am besondersten zu eigen macht, und seine künstlerischen Fähigkeiten am geeignetsten dazu ermißt, gerade diesen Hilden durch seine Darstellung für sich, seine Genossenschaft und die Gemeinsamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wieder zu beleben. Die Macht der Individualität wird sich nie geltender machen als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen freien Entschlüssen zu bestimmen vermag. Diese Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz besonderen, bestimmten Fällen auf die Genossenschaft wirken können, wo sie wirklich, nicht erkünstelt, sich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künstlerischer Genosse seine Absicht, diesen einen Helden darzustellen, und begehrt er hierzu die, seine Absicht einzig ermöglichende, gemeinsame Mitwirkung der Genossenschaft, so wird er seinem Verlangen nicht eher entsprochen sehen, als bis es ihm gelungen ist, die Liebe und Begeisterung für sein Vorhaben zu erwecken, die ihn selbst beleben, und die er nur mitzuteilen vermag, wenn seiner Individualität die dem besonderen Gegenstande entsprechende Kraft zu eigen ist.

Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen ebenfalls ein gemeinsames; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen Mittelpunkt in dem Darsteller dieses Helden: seine Mitdarsteller und sonst Mitwirkenden verhalten sich im Kunstwerke zu ihm so, wie die mithandelnden Personen, — diejenigen also, an denen der Held als an den Gegenständen und Gegensätzen seines Wesens seine Handlung kundgab, — sowie die allgemeine menschliche und natürliche Umgebung, sich im Leben zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß vom darstellenden Helden mit Bewußtsein gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich unwillkürlich darstellte. Der Darsteller wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduktion der Handlung somit Dichter. Er ordnet nach künstlerischem Maße seine eigene Handlung, sowie alle lebendigen gegenständlichen Beziehungen

zu seiner Handlung. Aber nur in dem Grade erreicht er seine eigene Absicht, als er sie zu einer gemeinsamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieser gemeinsamen Absicht aufzugehen verlangt, — genau also in dem Maße, in welchem er vor allem seine besondere persönliche Absicht selbst auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag, und so gewissermaßen im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur darstellt, sondern sie moralisch durch sich selbst wiederholt, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, daß er auch in seiner künstlerischen Handlung eine notwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt*.

Die freie künstlerische Genossenschaft ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Aus ihr geht der Darsteller hervor, der in der Begeisterung an diesem einen, seiner Individualität besonders entsprechenden Helden, sich bis zum Dichter, zum künstlerischen Gesetzgeber der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in die Genossenschaft aufzugehen. Das Wirken dieses Gesetzgebers

* Wie wir hierbei das tragische Element des Kunstwerkes der Zukunft in seiner Entwicklung aus dem Leben und durch die künstlerische Genossenschaft berührt haben, so dürfen wir auf das komische Element desselben durch Umkehrung derjenigen Bedingungen schließen, welche das tragische als notwendig zur Erscheinung brachten. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie sein: wie dieser als Kommunist, d. h. als einzelner, der durch die Kraft seines Wesens aus innerer, freier Notwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, sich unwillkürlich nur auf seine Umgebung und Gegensätze bezog, so wird jener als Egoist, als Feind der Allgemeinheit, sich dieser zu entziehen oder sie willkürlich auf sich allein zu beziehen streben, in diesem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfaltigsten und abwechselndsten Gestalten bekämpft, gedrängt und endlich besiegt werden. Der Egoist wird gezwungen in die Allgemeinheit aufgehen, diese daher die eigentliche handelnde, vielfache Person sein, die dem immer handeln wollenden, nie aber könnenden, Egoisten so lange als willkürlich wechselnder Zufall erscheint, bis sie im gedrängtesten Kreise ihn umschließt, und er, ohne Lust zum weiteren eigensüchtigen Atmen, seine letzte Rettung endlich nur in der unbedingtesten Anerkennung ihrer Notwendigkeit ersieht. Die künstlerische Genossenschaft, als Repräsentant der Allgemeinheit, wird somit in der Komödie einen noch unmittelbareren Anteil an der Dichtung selbst haben, als in der Tragödie.

ist daher immer nur ein periodisches, das nur auf den einen besonderen, von ihm aus seiner Individualität angeregten, und zum gemeinsamen künstlerischen Gegenstand erhobenen Fall sich zu erstrecken hat; es ist daher keineswegs ein auf alle Fälle sich ausdehnendes. Die Diktatur des dichterischen Darstellers ist naturgemäß zugleich mit der Erreichung seiner Absicht zu Ende, eben dieser Absicht, die er zu einer gemeinsamen erhoben hatte und in die er aufging, sobald sie als eine gemeinsame sich der Gemeinsamkeit mitteilte. Jeder einzelne Genosse vermag sich zur Ausübung dieser Diktatur zu erheben, wenn er eine besondere, seiner Individualität in dem Maße entsprechende Absich kundzugeben hat, daß er sie zu einer gemeinschaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künstlerischen Genossenschaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der Befriedigung gemeinschaftlichen Kunstdranges sich vereinigt, kann unmöglich je etwas Anderes zu maßgebender, gesetzlicher Bestimmung gelangen, als das, was die gemeinschaftliche Befriedigung herbeiführt, also die Kunst selbst und die Gesetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommensten Erscheinungen ermöglichen. —

In der gemeinschaftlichen Vereinigung der Menschen der Zukunft werden dieselben Gesetze innerer Notwendigkeit einzig als bestimmend sich geltend machen. Eine natürliche, nicht gewaltsame, Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menschen kann nur durch ein, diesen Menschen gemeinsames Bedürfnis hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses ist der alleinige Zweck der gemeinschaftlichen Unternehmung: nach diesem Zwecke richten sich die Handlungen jedes Einzelnen, so lange das gemeinsame Bedürfnis zugleich das stärkste ihm selbst eigene ist; und dieser Zweck gibt dann ganz von selbst die Gesetze für das gemeinschaftliche Handeln ab. Diese Gesetze sind nämlich selbst nichts Anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichsten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichsten Mittel ist demjenigen versagt, der zu diesem Zwecke durch kein wahres notwendiges Bedürfnis gedrängt wird: da wo dies aber vorhanden ist, entspringt das richtigste Erkennen dieser Mittel aus der Kraft des Bedürfnisses ganz von selbst, und namentlich eben durch die Gemeinsamkeit dieses Bedürfnisses. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur so lange

einen natürlichen Bestand, als das ihnen zu grunde liegende Bedürfnis ein gemeinsames und seine Befriedigung eine noch zu erstrebende ist: ist der Zweck erreicht, so ist diese Vereinigung, mit dem Bedürfnisse, das sie hervorrief, gelöst, und erst aus neu entstehenden Bedürfnissen entstehen auch wieder neue Vereinigungen derjenigen, denen wiederum diese neuen Bedürfnisse gemeinsam sind. Unsere modernen Staaten sind insofern die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen, weil sie, an und für sich nur durch äußere Willkür, z. B. dynastische Familieninteressen, entstanden, eine gewisse Anzahl von Menschen ein- für allemal zu einem Zwecke zusammenspannen, der einem ihnen gemeinsamen Bedürfnisse entweder nie entsprochen hat, oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen allen doch keineswegs mehr gemeinsam ist. — Alle Menschen haben nur ein gemeinschaftliches Bedürfnis, welches jedoch nur seinem allgemeinsten Inhalte nach ihnen gleichmäßig inne wohnt: das ist das Bedürfnis zu leben und glücklich zu sein. Hierin liegt das natürliche Band aller Menschen; ein Bedürfnis, dem die reiche Natur der Erde vollkommen zu entsprechen vermag. Die besonderen Bedürfnisse, wie sie nach Zeit, Ort und Individualität sich kundgeben und steigern, können in dem vernünftigen Zustande der zukünftigen Menschheit allein die Grundlage der besonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinschaft aller Menschen ausmachen. Diese Vereinigungen werden gerade so wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen, als die Bedürfnisse wechseln und wiederkehren; sie werden von Dauer sein, wo sie materiellerer Art sind, auf den gemeinschaftlichen Grund und Boden sich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menschen in so weit betreffen, als dieser aus gewissen, sich gleichbleibenden, örtlichen Bestimmungen als notwendig erwächst; sie werden sich aber immer neu gestalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechsel sich kundgeben, je mehr sie aus allgemeineren höheren, geistigen Bedürfnissen hervorgehen. Der starren, nur durch äußeren Zwang erhaltenen, staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber werden die freien Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinster naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen, dem der rastlose Wechsel mannigfaltigster Individualitäten unerschöpflich reichen

Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben* in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen Staates, mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heeren — und was sonst noch alles in ihm stehen möge — darstellt.

Keine Vereinigungen werden aber einen reicheren, ewig erfrischenderen Wechsel haben, als die künstlerischen, weil jede Individualität in ihnen, sobald sie sich dem Geiste der Gemeinsamkeit entsprechend zu geben weiß, durch sich und ihre gegenwärtig dargetane Absicht, zur Ermöglichung dieser einen Absicht, eine neue Vereinigung hervorruft, indem sie ihr besonderes Bedürfnis zu dem Bedürfnisse einer, soeben aus diesem Bedürfnisse entstehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk wird somit das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden, Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nötigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblicke wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.

Auf diese Weise kann nichts starr und stehend in dieser künstlerischen Vereinigung werden: sie findet nur zu diesem einen heute erreichten Zwecke der Feier dieses einen bestimmten Helden statt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeisternde Absicht eines ganz verschiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die ebenso unterschieden von der vorigen ist, als sie nach den ganz besonderen Gesetzen ihr Werk zu tage fördert, die, als zweckdienlichste Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Absicht, sich ebenfalls als neu und ganz so noch nie dagewesen ergeben.

So und nicht anders muß die Künstlerschaft der Zukunft beschaffen sein, sobald sie eben kein anderer Zweck, als das Kunstwerk, vereinigt. Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? — Sagen wir es kurz: das Volk. Dasselbige Volk, dem wir selbst heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung

---

* Und namentlich auch unser modernes Theaterinstitut.

nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zusammenstellen, um uns von einem besonderen Gegenstande nach seiner allgemeinen Erscheinung in der Geschichte der Menschheit ein Bild darzustellen, so können wir mit Sicherheit die einzelnsten Züge desselben bezeichnen, — ja aus genauester Betrachtung solch einzelnen Zuges erwächst uns oft das sicherste Verständnis des Ganzen, das wir bei seiner verschwimmenden Allgemeinheit oft nur nach diesem einzelnen, besonderen Zuge erfassen müssen, um von ihm aus zu einer Vorstellung des Allgemeinen zu gelangen, und es ist, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenstande der Kunst, die Fülle genau sich darbietender Einzelheiten so groß, daß wir, um den Gegenstand nach seiner Allgemeinheit darzustellen, nur einen bestimmten Teil derselben, eben den, der für unsere Anschauungsweise uns gerade am bezeichnendsten erscheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren, und so den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu behalten. Gerade umgekehrt ist der Fall, wenn wir einen zukünftigen Zustand uns darstellen wollen; wir haben zu solchem Verfahren nur einen Maßstab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zustand sich gestalten soll, sondern in der Vergangenheit und Gegenwart, also da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden sind, welche den ersehnten zukünftigen Zustand heute eben noch unmöglich machen, und gerade sein volles Gegenteil notwendig erscheinen lassen. Die Kraft des Bedürfnisses drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorstellung hin, wie wir sie nicht bloß mit dem Wunsche des Herzens, sondern vielmehr nach einem notwendigen Verstandesschlusse auf den Gegensatz zu dem heutigen, als schlecht erkannten Zustande zu fassen haben. Alle einzelnen Züge*

* Wer sich aus seiner Befangenheit in dem trivialen, unnatürlichen Wesen unsrer modernen Kunstzustände durchaus nicht zu erheben vermag, wird um dieser Einzelheiten willen die abgeschmacktesten Fragen aufwerfen, Zweifel kundgeben, nicht begreifen können und wollen; auf die tausend Möglichkeiten von Zweifeln und Fragen dieser Art im

müssen aus dieser Vorstellung hinwegbleiben, weil sie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unserer Phantasie sich darstellen könnten und ihrem Wesen nach doch nur gerade dem heutigen Zustande entnommen sein, immer nur, wie sie den Gegebenheiten der Gegenwart entsprungen, sich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wissen; die lebenvolle Gestaltung der Zukunft kann unbestritten eben nur das Werk des Lebens selbst sein! Ist sie vollbracht, so werden wir mit einem Blicke klar begreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältnisse uns vorgaukeln könnten.

Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Gesetze zu ordnen: diese widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübsinnigen absoluten Egoismus zu eigen ist, sucht im Grunde immer bloß zu erhalten, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu versichern: sie hält das Eigentum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannende Eigentum, als den einzig würdigen Gegenstand menschlich tätiger Voraussicht fest, und sucht daher nach Möglichkeit das selbständige Lebensgebaren der Zukunft zu beschränken, den selbstgestaltenden Lebenstrieb ihr, als bösen, aufregenden Stachel, tunlichst ganz auszureißen, um dieses Eigentum als unversiegbaren, nach dem Naturgesetz der Fünfprozent ewig sich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichsten Käuens und Schlingens, vor jeder unbehutsamen Berührung zu schützen. Wie bei dieser großen modernen Hauptstaatssorge der Mensch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundschwaches oder immer zu bemißtrauendes Wesen gedacht wird, das einzig durch ein Eigentum erhalten oder durch Gesetze auf der rechten Bahn zu leiten sei, so ist uns auch in bezug auf die Kunst und die Küstnler nur das Kunstinstitut die einzige Gewährleistung des Gedeihens beider; ohne Akademien, Institutionen und Gesetzbücher scheint uns jeden Augenblick die Kunst — so zu sagen — aus dem Leimen

---

voraus etwa hier antworten zu sollen, wird niemand von demjenigen verlangen, der sich überhaupt nur dem denkenden Künstler, nicht aber dem stumpfsinnigen modernen Kunstindustriellen — möge dieser nun in Literatur, Kritik oder Produktion machen — mitteilt.

gehen zu müssen; denn eine freie, selbstbestimmende Tätigkeit von Künstlern ist uns gar nicht denkbar. Dies hat seinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künstler, wie überhaupt keine wahren Menschen sind; und so wirft das Gefühl unserer eigenen, aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich selbst verschuldeten, Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge zurück, Gesetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltsame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künstler, nie wahre Menschen werden.

So ist es. Wir sehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Menschen der Zukunft immer nur nach dem Maße messen kann, das es, als Maß der gegenwärtigen Menschen, zum allgemein menschlichen Maß überhaupt macht. Wenn wir schließlich mit Notwendigkeit das Volk als den Künstler der Zukunft erkannt haben, so sehen wir, dieser Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künstleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollständig, daß in den Zeiten der geschlechtlich-nationalen Gemeinsamkeit, die der Erhebung des absoluten Egoismus jedes Einzelnen zur Religion vorangingen, und die unsere Historiker als die der ungeschichtlichen Mythe und Fabel bezeichnen, das Volk in Wahrheit bereits der einzige Dichter und Künstler war; daß er allen Stoff und alle Form, wenn sie irgend gesundes Leben haben sollen, einzig diesem dichtenden und kunsterfindenden Volke entnehmen kann, — und erblickt das Volk dagegen einzig nur in der Gestalt, in welcher er es aus der Gegenwart vor sein kulturbebrilltes Auge stellt. Er glaubt von seinem erhabenen Standpunkte aus einzig seinen Gegensatz, die rohe gemeine Masse, unter dem Volke begreifen zu müssen; ihm steigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünste in die Nase; er greift nach dem parfümierten Taschentuche, und fragt mit zivilisierter Entrüstung: „was? Der Pöbel soll uns künftig im Kunstmachen ablösen? Der Pöbel, der uns nicht einmal versteht, wenn wir Kunst schaffen? Aus der qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube sollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunst aufsteigen?“ —

Sehr richtig! Nicht aus der schmutzigen Grundlage eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodensatze eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen, die eurer

modernen Zivilisation die einzig denkbare Basis des Daseins geben, soll das Kunstwerk der Zukunft entstehen. Bedenkt aber, daß dieser Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugnis eurer unnatürlichen Kultur; daß alle die Laster und Scheußlichkeiten, die euch an diesem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche menschliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Zivilisation, führt, und das Abschreckende in diesen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, sondern vielmehr der Widerschein der gleißnerischen Fratze eurer Staats- und Kriminalkultur ist. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Teil der staatlichen Gesellschaft nur überflüssige Kunst und Literatur treibt, ein anderer Teil notwendig nur den Schmutz eures unnützen Daseins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngeisterei und Mode ein ganz unnötiges Leben erfüllen, Rohheit und Plumpheit die Grundzüge eines andern, euch notwendigen, Lebens ausmachen müssen; daß da, wo der bedürfnislose Luxus seinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltsam zu stillen sucht, das natürliche Bedürfnis auf der anderen Seite nur durch Plack und Not, unter den entstellendsten Sorgen, sich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muß es notwendig einen Stoff geben, aus dessen Lebenssafte ihr eure süßlichen Parfüms destilliert: und dieser Stoff, dem ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelatmige Pöbel, vor dessen Nähe es euch ekelt, und von dem ihr euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterscheidet, den ihr seiner natürlichen Anmut entpreßt habt. So lange ein großer Teil des Gesamtvolkes in Staats-, Gerichts- und Universitätsämtern in unnützester Geschäftigkeit kostbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein ebenso großer, wenn nicht noch größerer Teil desselben in überspanntester Nutztätigkeit mit seinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte ersetzen helfen, und, — was das allerschlimmste ist! — wenn somit in diesem unmäßig angespannten Teile des Volkes das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Tätigkeit geworden ist, so muß die widerliche Erscheinung sich herausstellen, daß der absolute Egoismus überall hin seine Lebensgesetze

geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpöbel euch wiederum mit häßlichster Grimasse angrinst*.

Weder euch noch diesen Pöbel verstehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieser noch ihr mehr vorhanden seid, können wir uns erst das Vorhandensein des Volkes vorstellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo ihr und der Pöbel nicht seid, d. h. es lebt mitten unter euch beiden, nur daß ihr nichts von ihm wißt: wißt ihr von ihm, so seid ihr auch schon Volk; denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr Teil zu haben. Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste, wie der Niedergestellteste, der im üppigen Schoße des Luxus Aufgewachsene, wie der aus dem unsauberen Neste der Armut Emporgekrochene, der in gelehrter Herzlosigkeit Auferzogene wie der in lasterhafter Rohheit Entwickelte, — sobald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecherischen Zusammenhange unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände, oder aus der stumpfsinnigen Untergebung unter sie heraustreibt, — der ihn Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur, oder Haß gegen ein Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnislosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, empfinden läßt, — der ihm Verachtung gegen den selbstgenügsamen Unterwürfigen (diesen allerunwürdigsten Egoisten!) oder Zorn gegen den übermütigen Frevler an der menschlichen Natur eingibt, — nur derjenige also, der nicht aus diesem Zusammenhange des Hochmutes und der Feigheit, der Unverschämtheit und der Demut, daher nicht aus dem staatsgesetzlichen Rechte, das diesen Zusammenhang gewährleistet, sondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten menschlichen Natur und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen den Bedränger dieser Natur schöpft, — der deshalb widerstehen, sich empören und angreifen muß, und diese Notwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — nur der gehört jetzt zum

* Es ist, als ob dem Verfasser etwas von dem Charakter der neuesten Pariser „Gemeinde-“Vorgänge geahnt hätte. D. H.

Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame Not. Diese Not wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. Diese Not trieb einst die Israeliten, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lasttieren geworden waren, durch das rote Meer; und durch das rote Meer muß auch uns die Not treiben, sollen wir, von unserer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es ist nur den Pharaonen dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verschlungen wurden, — die übermütigen stolzen Pharaonen, die da vergessen hatten, daß einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rat sie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das Volk, das auserwählte Volk, zog aber unversehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte. —

Da die armen Israeliten mich einmal in das Gebiet der schönsten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren Volksdichtung geleitet haben, so will ich zum Abschiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die sich einst das rohe, unzivilisierte Volk der alten Germanen, aus keinen anderen Grunde, als dem innerer Notwendigkeit, gedichtet hat.

Wieland der Schmied schuf aus Lust und Freunde an seinem Tun die kunstreichsten Geschmeide, herrliche Waffen scharf und schön. Da er am Meeresstrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schwestern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres sich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wieland; er stürzte sich in die Flut, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in seliger Sorge für einander, lebten sie wonnig vereint. Einen Ring gab sie ihm: den möge er sie nie wiedergewinnen lassen; denn wie sie ihn liebe, sehne sie sich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimat, und zu diesem Fluge gäbe der Ring ihr die

Macht. Wieland schmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing sie an einem Baste in seinem Hause auf: unter ihnen sollte sie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einst heim. Weh! Da war sein Haus zertrümmert, sein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König Neiding gab es, der hatte viel von Wielands Kunst gehört; ihn gelüstete es, den Schmied zu fangen, daß er fortan ihm einzig Werke schaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu solcher Gewalttat: das Goldgestein, daraus Wieland sein Geschmied bildete, gehörte dem Grund und Boden Neidings an, nud so war Wielands Kunst ein Raub am königlichen Eigentume. — Er war nun in sein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und schleppte ihn mit sich fort.

Daheim an Neidings Hofe sollte Wieland nun dem Könige allerhand Nützliches, Festes und Dauerhaftes schmieden: Geschirr, Zeug und Waffen, mit denen der König sein Reich mehrte. Da Neiding zu solcher Arbeit dem Schmiede die Bande lösen und ihm die freie Bewegung seines Leibes lassen mußte, so hatte er doch zu sorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußsehnen zu durchschneiden, da er weislich erwog, daß der Schmied nicht die Füße, sondern nur die Hände zu seiner Arbeit gebrauchte.

So saß er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wieland, der frohe Wunderschmied, gelähmt, hinter der Esse, an der er arbeiten mußte, seines Herrn Reichtum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Maß seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Größe seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angetan!

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeherdes zum Nutzen Neidings einatmen mußte! Der schmähliche, an sich selbst gekettete Mann, nie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trotz, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn er doch eines wenigstens gewänne: Rache, Rache an diesem Neiding,

der ihn aus niederträchtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten! —

Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!" —

Da schwang die Not selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wielands Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Not, aus furchtbar allgewaltiger Not, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hat. Wieland fand es, wie er sich **Flügel** schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! —

Er tat es, er vollbrachte es, was die höchste Not ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tötlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. — —

O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel, und schwinge dich auf!

Wieland der Schmied,

als Drama entworfen.

Personen.

Wieland, der Schmied.	Brüder.
Eigel, der Schütz.	
Helferich, der Arzt.	

Schwanhilde.
Neiding, König der Niaren.
Bathilde, seine Tochter.
Gram, sein Marschall.

Erster Akt.

Mark Norweg, waldiger Uferraum am Meere, im Vordergrunde zur Seite Wielands Haus mit der Schmiede, welche frei davor steht.

Erste Szene.

Wieland sitzt und schmiedet an einem goldenen Geschmeide; seine Brüder Eigel und Helferich lehnen neben ihm und sehen ihm zu. — Der Schmied singt zu seiner Arbeit, die soeben der Vollendung nahe ist; er wünscht seinem Geschmeide Kraft, den Frauen, die es tragen, in den Augen ihrer Liebsten immer neuen Reiz zu verleihen, denn: — „gesteht es nur, Reiz und Schönheit tut den Frauen not, wollen sie die Männer an sich binden; ein kluger Mann sorgt darum wohl dafür, daß nie der

Frau, die er immer lieben will, an Reiz es gebreche. Seht, wie ich für euch sorge: dies Geschmeide schuf ich euren Frauen. Zwei Spangen sind's, die teil' ich unter euch."

Eigel und Helferich sind erfreut, danken und loben ihren Bruder, und fragen, wie sie ihm erwidern sollen?

Wieland. „Schmied' ich aus Liebe nicht für euch? Für eure Frauen schaff' ich erst recht aus Liebe. Kein König darf mich heißen, was ich nur gerne tue. — Doch Eigel, rate du, was ich für dich geschmiedet?"

Eigel. „Ein neues Werk? Fürwahr, du saßest lange einsam dort am Herd; verhungert wärest du, hätt' ich mit Jagdbeute dich nicht versorgt! Nun sag', was schufest du so emsig?"

Wieland. „Schau' her, den Stahlbogen hier für dich, wenn du auf Jagden gehst!"

Eigel, entzückt, prüft den Bogen, und lobt ihn als den stärksten, schwungkräftigsten und schönstgeformten, den man je gewinnen könne.

Wieland. „So erleg' uns heute noch ein gutes Wild! In hehren Taten sollst du einst ihn aber spannen. — Dir, Helferich, der du aus duftenden Kräutern den Heiltrank uns gewinnst, dir schuf ich dies zierliche Gefäß aus Gold, daß du ihn darin verwahrst!"

Helferich erstaunt über die Schönheit des Fläschchens, und lobt, daß er nun den Heiltrunk mit sich tragen könne.

Wieland. „Bald sollst du mächtig deine Kunst bewähren, denn bald soll sich blutiger Streit im Wikingenland erheben; gar manche Wunde heilst du dann den edlen Wikingssprossen! Noch einen Helden gibt es, den ich liebe; für den, seht, schuf ich dieses Schwert: das sollt ihr, teure Brüder, dem König Rothar bringen! Gegen die Neidinge soll er es schwingen, die Nordlands freie Männer knechten!"

Die Brüder. „Was weißt du von Rothar?"

Wieland. „Wachilde, das holde Meerweib, das dem König Wiking einst unseren Vater gebar, die erschien mir dort aus den Wogen und gab mir Kunde. Gar viel hat sie mir vertraut, — von Wate, unserm Vater; wie die Küste uns zu freiem Eigen von Wiking ward bestimmt, wie Wikings Söhne, die eine Königstochter ihm gebar, von Mißgeschick gedrängt würden; wie aber Rothar nun in Heldenkraft erblühe, und um

ihn sich alles schare, was Neidings wachsender Macht widerstehe. Dies alles meld' ich euch wohl heute Abend, beim traulichen Mahl!"

Helferich. „So komm' mit uns; die Sonne sank schon tief, und du hast dein Tagwerk doch wohl vollbracht: wer schuf so viel Wunderwerke als du?"

Eigel. „Zum heutigen Mahl erlege ich zuvor mit dem neuen Bogen noch ein edles Wild! deß' sollst du dich, Wieland, freuen!"

Helferich. „Auch sollst du uns geloben, nun bald ein Weib zu nehmen, daß unsre Liebessorge um dich sich mehren könne."

Wieland (hat aufmerksam nach dem Meere hingeblickt; jetzt ruft er plötzlich). „Seht ihr dort es durch die Lüfte fliegen?"

Eigel (der auch näher hinblickt). „Drei seltene Vögel, wie ich keine noch sah!"

Helferich. „Sie kommen näher!" —

Eigel. „Hei, fürwahr! Jungfrauen sind's, mit Schwanenflügeln schweben sie durch die Lüfte!"

Helferich. „Nach Westen geht der eilende Flug!"

Wieland. „Mich dünkt, der Einen gibt die Eile Müh'; sie ist ermüdet!" —

Eigel. „Doch verschwunden sind sie nun; um die Waldecke ging der Flug."

Helferich (mit Eigel sich nach dem Vordergrunde wendend). „Woher die kamen, da blutete wohl mancher Held." —

Eigel. „Schildmädchen waren es sicher, im Nordland erhoben sie Streit." (Zu Wieland, der unverwandt noch nachblickt.) „Nun, Wieland, komm'! Was starrst du in die Luft? Wo mein Auge nichts erspäht, da gewahrst du wahrlich nichts!"

Wieland (begeistert und traurig, tief aufseufzend). „Oh, könnt' ich fliegen! In den Lüften freit' ich ein Weib!" —

Helferich. „Komm' heim zum Mahl!"

Wieland (ohne sich umzuwenden). „Bereitet es wohl, ich folg' euch bald!" (Die Brüder gehen fort. — Wieland späht immer aufmerksam nach dem Meere). „Ha, dort seh' ich die Eine niederschweben: — was der Schütze nicht sah, erkannte ich. — Sie ist matt — verwundet wohl: — sie vermag nicht im Fluge sich gegen den Wind zu halten! — Sie blieb zurück — sinkt immer tiefer — der Wind

drückt sie nach dem Wasser! — Sie ist ihrer nicht mächtig, schon taucht sie auf die Flut! — Frisch, Wieland! In der Meereswoge erjagst du dir wohl dein Wild!" (Er springt in das Meer und schwimmt hastig von dannen. Nach einer Weile sieht man ihn wieder zurückschwimmen; er hält das Schwanenmädchen mit dem einen Arme umfaßt, und erreicht mit ihr das Ufer.)

Zweite Szene.

Schwanhilde (wird ohnmächtig von Wieland an das Land gebracht. ihre Arme sind in mächtigen Schwanenflügeln verborgen, die matt und schlaff herabhängen). Wieland (legt sie an der Schmiede auf eine Moosbank nieder). Er gewahrt, daß sie unter dem linken Flügel verwundet ist, betrachtet näher, und erkennt, daß die Flügel abzulösen sind, und wie er dies vollbringen müsse; er löst vorsichtig die Flügel von Armen und Nacken, und erkennt mit Entzücken ein schönes, wohlgestaltetes Weib. So vermag er auch nun sicher zur Wunde zu gelangen; es ist ein Speerstich. Schnell entsinnt er sich des Heilmittels, das Helferich ihm für solche Wunden gegeben, und kommt mit einem Kraute wieder zurück; nachdem er ihr dies auf die Wunde gelegt, verbindet er sie. Dann lauscht er ihrem Atem. Sie kommt allmählich zu sich, schlägt die Augen auf und erblickt Wieland. Sie erschrickt über ihren Aufenthalt, und wähnt sich in Neidings Macht gefallen. Wieland beruhigte sie: — er habe sie aus dem Meere gerettet und ihre Wunde geheilt: sie solle ihm darum nicht zürnen. — Sie fühlt sich der Flügel beraubt, machtlos in eines fremden Mannes Gewalt. „O Schwestern, liebe böse Schwestern! Weh, ihr ließet mich hilflos zurück! Wie soll ich die Mutter je wiederfinden!" Sie weint heftig.

Wieland tröstete sie. „Verließen dich die Schwestern, so sei nun in meinem Schutz; dich, holdes, seliges Weib, laß' mich beschützen mit meinem Leben!" — Es gelingt ihm, sie zu beruhigen: er bittet sie zärtlich, sich zu schonen, daß die Wunde sicher heile. —

Schwanhilde. „So bist du nicht von Neidings Stamme?"

Wieland. „O nein! ich bin aller Neidinge Feind. Schon schmiedete ich das Schwert, das sie vertilgen soll. Frei wohne ich mit meinem Brüdern hier, keinem Könige sind wir untertan. — Doch sage mir, wer bist du, wundervolle Frau?"

Schwanhilde ist von Wielands Liebe gerührt; sie wünscht ganz vergessen zu können, wer sie sei und woher sie kam, da sie

nun wohl fühlt, daß ihr Vergessen troſtreicher ſein müſſe, als Gedenken! — Sie erzählt Wieland, der ſich neben ſie geſetzt hat, wer ſie ſei. König Iſang im Nordland war der Vater ihrer Mutter; der Fürſt der Lichtalben entbrannte in Liebe zu dieſer: als Schwan nahte er ſich ihr und entführte ſie weit über das Meer, nach den „heimlichen Eilanden“. In Liebe vereint, wohnten ſie dort drei Jahre, bis die Mutter in törichtem Eifer zu wiſſen begehrte, wer ihr Gatte ſei, wonach zu fragen er ihr verboten hatte. Da ſchwamm der Albenfürſt als Schwan durch die Fluten davon, — in weiter Ferne ſah die jammernde Mutter, wie er auf ſeinen Flügeln ſich in das Luftmeer erhob. Drei Töchter hatte ſie geboren, Schwanhilde und ihre Schweſtern: denen wuchſen alle Jahre Schwanenflügel, welche die Mutter aus Sorge, auch ſie möchten ihr entfliegen, ihnen jedesmal abſtreifte und vor ihren Blicken verbarg. Nun kam aber Kunde über das Meer, daß König Iſang von Neiding überfallen, getötet, und ſein Land von ihm geraubt worden ſei. Da entbrannte in der Mutter Zorn und Rache; ſie begehrte Neiding zu ſtrafen, beklagte, nur Töchter, keinen Sohn geboren zu haben; gab daher den Töchtern die wohlverſchloſſen gehaltenen Fluggewänder, hieß ſie als Walküren nach Nordland fliegen, um Rachekampf gegen Neiding zu erheben. Nun hätten ſie die Männer erregt, und mit ihnen gegen den räuberiſchen König geſtritten; eher wandten ſie ſich nicht zur Umkehr, als bis Schwanhilde verwundet worden; leider habe ſie aber, wie Wieland wiſſe, den Schweſtern vor Wundmüdigkeit nicht mehr folgen können. — „Nun bin ich in deiner Macht!“

Wieland iſt hingeriſſen, ſchwört ſie zu lieben und nie ſie zu verlaſſen.

Schwanhilde. „Liebſt du mich wirklich?“ Sie zieht einen Ring vom Finger und reicht ihn Wieland. „Sieh', dieſer Ring erregt dir Liebeszauber: trägt ihn ein Weib, der Mann, der ſich ihr naht, muß dann in Liebe für ſie glüh'n; der wohl auch gewann mir nur deine Liebe.“

Wieland, der den Ring empfangen, fühlt durch dieſe Hingebung ſeine Liebe nur wachſen; er bittet ſie, den Ring nie zu tragen, da er ſie mehr noch ohne ihn liebe.

Schwanhilde, gerührt und beruhigt, rät ihm, dennoch den Ring nicht von ſich zu geben, denn für den Mann, der

ihn trage, enthalte er den Siegerstein, der in jedem Kampfe ihm Sieg versichere.

Wieland will auch von dieser Eigenschaft keinen Nutzen ziehen: er hängt ihn hinter der Türe seines Hauses an einem Bast auf: „hier hänge du, weder ich noch mein Weib bedürfen dein!" —

Schwanhilde. „O Wieland, muß ich mich deiner Liebe nun erfreuen, und darf ich nie wünschen, ihr Leid und Kummer zu erregen; muß ich nun immer bei dir weilen wollen, — so nimm dies Fluggewand, birg es wohl und verschließ' es fest! Denn erblick' ich die Flügel, und weiß ich sie in meiner Macht, so sehr ich dich liebe, nicht könnte ich der Lust widerstehen, auf ihnen mich in die Lüfte zu schwingen: so wonnig ist der Flug, so selig das Schweben im klaren Meere der Luft, daß, wer einmal es genoß, nie des Sehnens darnach sich erwehren kann: er muß es stillen, wird ihm die Macht dazu!"

Wieland erschrickt über die Begeisterung Schwanhildes; er rafft hastig das Fluggewand zusammen. „Und die Liebe hielte dich nicht?" —

Schwanhilde (sinkt ergriffen an Wielands Brust. Sie weint und ruft): „Nun lebt wohl, teure Schwestern! Leb' wohl, liebe arme Mutter! Schwanhilde sieht euch nie wieder!"

Wieland ist hingerissen von ihrer Liebe und ihrem Schmerz. Doch ist er besorgt um sie: noch sei sie nicht ganz geheilt, — ihre Stirne glühe im Fieber. Er bittet sie, in sein Haus zu treten, und auf seinem Lager sich auszuruhen; er gehe dann, seinen Bruder Helferich zu holen; der sei der geschickteste Arzt, und werde sie schnell ganz heilen. — Er geleitet die Müde, die ihn liebevoll umschlingt, in das Haus.

Dritte Szene.

(Es ist voller Abend geworden. Ein Schiff legt seitwärts im Hintergrunde an; aus ihm steigen vorsichtig Bathilde und Frauen an das Land. Sie spähen, ob Wieland anwesend sei. Da sie ihn in kurzem wieder aus der Türe treten sehen, halten sie sich hinter Gebüsch zurück.)

Wieland (im Begriff, die Türe zu schließen, hält an, und kämpft mit sich, ob er nicht wieder umkehre). „Ich verschloß das Fluggewand nicht: — doch, schläft sie nicht, die Müde und Kranke? Und bin ich nicht zurück, ehe sie erwacht? — Oder sollte ich Verdacht gegen

sie hegen? Sollte ich sie als gefangene Beute halten? — O nein frei soll sie mich lieben!" — Freudig erregt verläßt er die Türe. Dann kehrt er wieder um. „Doch schließe ich wohl die Türe? — Um sie zu halten? — Du Tor! Wollte sie entfliegen, zur Esse hinaus, zum Fenster in den Hof hinaus, fände ihr Flug leicht den Weg! — Doch sie schläft, drum schütze sie die gute Türe, daß Keiner sie störe." Er schließt ab, und geht mit dem Ausrufe: „Nun, Brüder, sollt ihr Wunder hören, wie schnell ich ein Weib mir gewann!" raschen Schrittes über die Szene ab.

Bathilde (in Waffenrüstung tritt mit den Frauen hervor). „Meine Runen wiesen mich recht; hieher floh die Verwundete, denn bekannt ist dieser Strand wegen seiner Heilkraft; nun möge Gram Wieland fangen; das Wichtigste vollbring' ich selbst. Gewinne ich den Ring des Schwanenweibes, dann bin ich des mächtigsten Kleinodes Herrin, und selbst mein Vater verdanke einzig mir seine Macht." — (Sie geht an die Türe und betrachtet das Schloß.) „Fürwahr, das kunstreichste Schloß, das je geschmiedet ward! Doch was ist Menschenkunst gegen Zauberkraft?" — Sie berührt das Schloß mit einer kleinen Springwurzel; die Türe, nach außen gehend, öffnet sich von selbst; an der Rückwand der Türe gewahrt Bathilde sogleich den, von Wieland am Baste aufgehängten, Ring Schwanhildes. Sie erkennt ihn, löst ihn vom Baste und schließt die Türe wieder fest, wie zuvor. —

Vierte Szene.

(Neu angekommene Schiffe haben am Strande angelegt, Gram ist mit bewaffneten Männern an das Land gestiegen. — Bathilde, die den Ring angesteckt hat, geht ihm freudig entgegen.) „Wohl wies ich euch recht, Gram; gelingt die Tat, so hat mein Vater dir viel zu danken: fängst du den kunstreichsten Schmied, daß er ihm dienen muß, so gewannst du ihm mehr, als ein neues Königreich. Stellt nach ihm aus im Walde, dorthin sah ich ihn gehn. Daß er auch willig folge, vernichtet alles, was ihm hier lieb und wert. Verbrennt ihm Haus und Hof, daß anderwo er Glück suchen müsse." — Männer haben sich entfernt, um Wieland nachzustellen; in das Haus werden Feuerbrände geworfen. —

Gram erklärt in feuriger Erregtheit Bathilden, für sie und auf ihr Geheiß das Kühnste wie das Schrecklichste vollbringen zu wollen, dürfe er je hoffen, sie zu gewinnen.

Bathilde errät die Macht des Ringes über ihn, der sonst so kalt und mürrisch, und freut sich der Bewährung dieser Macht. Sie befiehlt ihm, ihr unerschütterlich treu zu sein, und sie wolle ihm lohnen; mit ihr solle er einst ihres Vaters Lande beherrschen. Sie nimmt von ihm Abschied, und besteigt mit den Frauen ihr Schiff, in dem sie vom Ufer abfährt.

Man vernimmt vom Hause her Schwanhildes Angstruf: „Wieland, Wieland!" — Getöse von der Waldseite her. Wieland wird von den Männern Grams herbeigeschleppt; um ihn überwältigen zu können, hat man ihm eine Verhüllung über die Augen geworfen, die ihn noch jetzt des Gesichtes beraubt. Er ist an Händen und Füßen gebunden, und so wird er vor Gram hingelegt.

Gram. „Du bist Wieland, der Wunderschmied?" —

Wieland. „Wer seid ihr, daß ihr den Freien bindet?" —

Gram. „Bist du Wieland, der so viel Wunderwerke schuf, so sag', wo nahmst du das Gold dazu her, wenn nicht als Dieb aus jener Berge Grund, die eines Königs Eigentum?" —

Wieland. „Das Gold? — Das will ich dir wohl sagen. Du weißt, daß einst Iduna den Göttern war geraubt, sie, die ihnen ewige Jugend gab, so lange sie unter ihnen weilte: da alterten die Götter, ihre Schönheit schwand, und von Freias Seite wich Odur, den nun ihr Reiz nicht mehr band. Iduna ward den Göttern wieder gewonnen; mit ihr kehrte Jugend und Schönheit ihnen zuück, — nur Odur kehrte der Freia nicht wieder. Auf jenen Felsen sitzt nun die hehre trauernde Göttin und weint um den Gemahl oft heiße, goldene Tränen; diese Tränen nun gewinn' ich aus dem Flusse, da hinein sie fallen, und schmiede aus ihnen manch' wonnig Werk, zur Freude glücklicher Menschen!"

Gram. „Du schwatzest da lieblich, doch lügst du dich nicht frei; denn gewannst du selbst aus Freias Tränen das Gold, so sind diese doch auch eines Königs Eigentum, und ihm nur sollst du fortan nun schmieden!" — Er befiehlt, ihn nach dem Schiffe zu tragen.

Wieland wehrt sich heftig und verlangt zu wissen, was mit seinem Weibe geschehen.

Gram. „Wo war dein Weib?"

Wieland. „In meinem Hause ließ ich es schlafend."

Gram lacht grimmig, und reißt ihm die Binde von den Augen. „Schau' auf, dort ist dein Haus!"

Wieland erblickt sein Haus in heller Flammenglut. Er schreit vor Entsetzen auf: „Schwanhilde, Schwanhilde! Antworte mir!" — Keine Antwort. — „Tot! Verbrannt! — Rache!" — Mit furchtbarer Kraftanstrengung sprengt er seine Bande. „Ein Stümper schmiedete die Ketten!" — Er entreißt einem Nahestehenden das Schwert und greift Gram an, dieser weicht. Wieland stößt in sein Horn. Vor seiner Wut weicht alles zurück. Seine Brüder, Eigel und Helferich, kommen mit Freunden ihm zu Hilfe. Mehrere von Grams Leuten werden erlegt; Gram und die übrigen fliehen dem Strande zu, stürzen sich in die Schiffe und rudern hastig von dannen. Wieland donnert den Fliehenden Flüche nach, schilt sie Meuchler und Feiglinge. Dann kehrt er heftig nach vorn zurück; sein Haus ist eine zusammengestürzte Brandstätte, keine Spur von Schwanhilde ist zu erblicken. Er wähnt sie verbrannt, und will sich voll Verzweiflung in die Glut stürzen. Seine Brüder halten ihn zurück. Da springt er auf, er will Rache nehmen, die Fliehenden verfolgen. Er eilt nach dem Strande, kein Boot ist da, ein abgeschlagener Baumstamm liegt am Ufer; ihn stößt er in das Wasser, und auf ihm will er dem Feinde nachsetzen. Seine Brüder stellen ihm das Unmögliche einer solchen Fahrt vor; die Fliehenden könne er auf keine Weise mehr erreichen und in welchem Lande er sie treffen solle, wisse er ja auch nicht, da Keiner die Räuber kenne, und wisse woher sie gekommen. Sie bieten ihm an, sogleich zu Rothar zu fahren, und ihm Wielands Schwert zu bringen. Wieland will sie nicht hören. Er ruft seine Ahnin, das Meerweib Wachilde an; in ihre Sorge empfiehlt er sich: möge sie aus tiefstem Meeresgrunde die Wogen bewegen, daß sie ihn zu dem fernen Strande trieben, wo er Rache üben könnte. — Er springt auf den Baumstamm, und stößt ihn mit einer Stange so gewaltig ab, daß er jäh in das Meer hinaustreibt. Aus der Ferne ruft Wieland seinen Brüdern, die ihm Glück zu der verwegenen Fahrt wünschen, ein letztes Lebewohl zu. — —

Zweiter Akt.

Im Niarenland, König Neidings Hof. Der Vordergrund stellt die Halle dar; aus ihr führen Treppen rechts zu Neidings, links zu Bathildes Wohngemach. Nach hinten zu führen breite Stufen in den Hofraum hinab; dieser ist mit hohen Mauern und einem Turme umschlossen. — Es ist kurz vor Anbruch des Morgens.

Erste Szene.

(Bathilde entläßt Gram aus ihrem Wohngemach, die Stiege nach der Halle hinab.) — Gram ist von Neiding, der ihm wegen des Mißglückens des Anschlages auf Wieland zürnte, von Amt und Hof verwiesen. Er hat sich jetzt zu Bathilde gewagt, um sie wegen Aussöhnung mit ihrem Vater anzugehen. —

Bathilde verspricht, ihm zu Willen zu sein, und zweifelt nicht am Erfolg. Sie hege ein mächtiges Kleinod, das ihr den Vater ganz zu Willen stellen solle. Nur um eines habe sie Sorge. Wieland sei hier.

Gram ist verwundert und erschrocken.

Bathilde. „Hörtest du nichts von der wunderbaren Ankunft eines Mannes, der auf einem Baumstamme hier an den Strand geschwommen kam? Der König nahm ihn gastlich auf, da er ihm zu dienen versprach. Durch schöne Werke, die er ihm schmiedete, hat der Fremde Neidings höchste Gunst gewonnen; schon vergißt dieser seinen Kummer, daß er Wieland nicht gefangen. Goldbrand nennt sich der Schmied; doch Wieland ist's, ich hab' ihn erkannt."

Gram. „Was sucht er hier unter fremdem Namen?"

Bathilde. „Auf Rache zog er aus, doch nur auf Ungefähr, da er seine Feinde nicht kennt."

Gram. „Was hält ihn nun ab, weiter zu zieh'n?"

Bathilde. „Seine Rache vergaß er, da ihn nun Liebe bindet. — Seines Weibes vergaß er, das er tot wähnt, da er für ein andres Weib entbrannt."

Gram. „Wer wirkte solche Wunder in dem Wütenden?"

Bathilde. „Meine Nähe."

Gram. „So ist er mein Nebenbuhler?"

Bathilde. „Er ist's, drum sollst du helfen ihn zu vernichten. Vertraue mir! Noch heute sollst du zurückberufen

werden, und höchster Ehren wieder genießen. Das gewinn ich von Neiding, um der Macht des Ringes willen."

Gram. „Trübe ist mein Sinn, seit ich vor Wieland floh."

Bathilde. „Das lass' mich nun an ihm rächen."

Gram. „Seit ich so schnell in Liebe zu dir entbrannte verfolgte mich Mißgeschick."

Bathilde. „Doch um dieser Liebe willen sollst du von mir erhoben sein! Sei treu und spähe auf Wieland, wie du dich rächest und ihn verderbest: mit mir sollst dann einst du hie herrschen!"

Gram. „So stark und mutig, wie ich war, verdankt' ich einem Weib nun Ruhm und Ehre?" —

Bathilde. „Erkenne, wie stark und mutig ein Weib sein kann! — Es tagt! So fliehe jetzt! Nimm diesen Schlüssel für das Tor; verbirg dich in der Nähe: siehst du ein weißes Tuch aus meinem Fenster wehen, so komme kühn und offen her zur Halle; das sei die Botschaft deines Glückes." Er verlangt sie zu umarmen; sie wehrt ihm: „Nach Wielands Falle bin ich dein!" — (Sie trennen sich. Bathilde geht in ihr Gemach zurück; Gram verschwindet seitwärts im Hofraum — Tagesanbruch.) —

Zweite Szene.

(Am großen Hoftore wird stark angeklopft, zwei Hofmannen Neidings springen von der Treppe, die nach des Königs Gemache führt und auf der sie bis jetzt zum Schlafen ausgestreckt lagen, auf, und rufen:) „Wer da?"

Antwort: „Boten aus Wikingenland."

Ein Mann. „An wen seid ihr entboten?"

Antwort. „An den Niarendrost sendet uns König Rothar."

(Die beiden Mannen stoßen in ihre Hörner; der eine von ihnen geht nach Neidings Gemach, um den König zu wecken, der andere geht hinab, um das große Hoftor zu entriegeln.)

(Eigel und Helferich sprengen zu Roß herein; sie steigen ab, und werden von den Mannen zur Halle geleitet. Auf den Hornruf sind von verschiedenen Seiten aus dem Hofe Mannen zusammengetreten. Man reicht den Boten den Morgentrunk.)

Neiding (kommt aus seinem Gemache die Treppe herab). Er begrüßt die Boten und stellt sich erfreut, von König Rothar Kunde zu vernehmen. Er befiehlt, das Frühmahl zu richten, und nimmt auf dem Hochsitze Platz. Das Mahl wird bestellt, die Boten und die Hofmannen nehmen Sitze am Tische vor dem Hochsitze ein.

Neiding fragt, die Botschaft müsse wohl große Eile haben, da die Boten selbst zur Nachtzeit geritten, wo jeder gern doch ruhe?

Eigel. „Schon lange haben wir keine Ruhe; die ist uns genommen, seit wir eine schlimme Tat zu vergelten haben."

Helferich. „Heilmittel suchen wir nun Tag und Nacht, für großen Harm, den ein schmerzlicher Verlust uns schuf."

Neiding. „Was werbt ihr nun Botschaft für König Rothar?"

(Während des Gespräches wird von den Sprechenden wiederholt angestoßen und getrunken.)

Eigel. „Ein gutes Schwert brachten wir ihm, das unser Bruder geschmiedet." —

Helferich. „Mit dem Schwerte will Rothar nun streiten und manches Unrecht rächen." —

Neiding. „Ein hehrer Gewinn ist ein gutes Schwert, doch hehrer noch ein Schmied, der solche Schwerter schmiedet! — Hat Rothar euern Bruder?"

Eigel. „Nein, der entschwand uns."

Helferich. „Wir suchen ihn."

Neiding (für sich). „Sand't ich nicht einen Dummen aus, jetzt schmiedete Wieland mir Waffen!" (laut:) „Wo ist nun Wieland geblieben?" —

Eigel. „Von Schächern ward er überfallen, getötet ward ihm sein Weib." —

Helferich. „Nun ist er auf Rache in weite Ferne gezogen." —

Neiding. „So möge er ziehen, seine Zeit ist aus! Denn wißt, ein andrer Schmied fand sich, der Wielands Kunst noch übertrifft, und gern und willig dient mir der." —

Helferich. „Wie hieße der Held?"

Neiding. „Goldbrand. Das kündet König Rothar: Goldbrand ist der kunstreichste Schmied, und mir schmiedet er Waffen."

Eigel. „Doch gab es einen Drost der Niaren, der stellte Wieland nach?" —

Neiding. „Seid ihr seine Brüder, ihr müßtet es genau wissen." —

Helferich. „Wir Einsamen kannten die Schächer nicht; erst Rothar gab uns sichere Spur. O, hätte sie Wieland gewußt!"

Neiding. „Und nach Niarenland führt euch Einsame di[e] Spur?"

Eigel und Helferich (springen schnell auf und stellen sich entschlosse[n] vor Neiding hin). „An Neiding, den Niarendrost, sandte uns Köni[g] Rothar. Jetzt, Neiding, höre seine Botschaft!"

Neiding. „Zwei üble Gesellen sandte er mir; nicht[s] Wonniges mögen sie künden. Nun redet, ihr kühnen Helden!

Eigel. „Zum Ersten frägt Rothar, der Wikingensproß wer gab dir, Drost der Niaren, die Macht, im Nordlande Köni[g] zu sein?"

Neiding. „Der frechen Frage erwidre ich: mich wählte[n] Freie zum Fürsten."

Helferich. „Wir wissen, wie du dich wählen läss'st; auc[h] Wieland wolltest du zwingen, zum Herrn dich zu erkiesen."

Eigel. „Durch List und Trug hetztest die Freien d[u] widereinander, daß sie selbst dir zu dienen sich zwangen. Z[u] spät reut sie ihre Torheit. Boten sandten sie nun an Rotha[r] der soll als Helfer ihnen kommen, um ihre Knechtschaft z[u] brechen." —

Neiding (mit unterdrücktem heftigen Zorne). „Drei wilde Weibe[r] flogen mir ins Land, die berückten durch Zauber manchen Mann daß er mir Treue brach; sie erhuben Streit und flogen davon manchen Verräter, den sie nun im Stiche ließen, kam jetzt wo[hl] zu Rothar, vor meinem Zorn sich zu bergen."

Eigel. „Zum Zweiten kündet dir Rothar: weil du de[n] König Isang erschlagen und seiner Sprossen Erbe an dich reißes[t] so will er nun vollenden die Rache, die Isangs Enkelinne[n] trieb, als Schildmädchen nach Nordland zu fliegen."

Helferich. „Blutsühne fordert er für den Erschlagenen Willig sollst du dich Rothar unterwerfen, deine Tochter zum Weibe ihm geben, wo nicht, so schwört er, in Monatsfrist in da[s] Niarenland zu fahren, den Raben dein Herz und den Eule[n] deinen Hof zu geben."

Neiding (seinen Schreck und Grimm beherrschend). „Ihr selbst Eul[e] und Rabe, die ihr so unliebliche Werbung ins Land mir bringt Pflegt Rothar so zu freien, alle Bräute der Welt muß er ge winnen. Nun ruht euch aus, ihr teuern Boten, noch habe ic[h] manchen guten Raum zur Ruhe für euch, wo euch die Eule[n] nicht beschweren. Ruht wohl, indes ich auf Antwort sinne.

(Eigel und Helferich werden nach Reidings Gemache hinaufgeleitet. Reiding erhebt sich unruhig von seinem Sitze, und schreitet bewegt einher.) Er ergießt sich in Haß gegen Rothar und dessen ungestüme, heldenhafte Jugend. Solch' rasches Blut sei imstande, mit einem kühnen Streiche alles zu zerstören, was ein bedachtsamer Mann durch List, Trug und Gewalt mühselig in langer Zeit aufgebaut! — „Wer hilft mir nun, dem Frechen, der den Vater vom Hofe jagen, und dafür seine Tochter zum Weibe nehmen will, zu begegnen? — Hei, ihr hier, meine Helden! Euch gab ich reiches Gut und Macht! Nicht Söhne hab' ich: ihr sollt mich beerben — und neben Bathilden, seinem Weibe, herrsche nach meinem Tode im Nordland der, der jetzt mir Sieg über Rothar verschafft, daß wir ihm die hochmütige Werbung vergelten!" —

Wieland (tritt unter den Mannen hervor). „Zum Siegen braucht man gute Schwerter: nun prüfe, König, dies Geschmeide!" (Er reicht Reiding ein nacktes Schwert, dieser erfaßt es, versucht seine Schärfe und schwingt es freudig.)

Reiding überschüttet den Schmied mit Lob. Solches Schwert sei noch nie geschmiedet worden! Wie es Lust zum Kampfe und Bewußtsein des Sieges dem erwecke, der es schwinge! Er fühle sich verjüngt und jugendliche Heldenkraft in seinen Adern glüh'n! „O Goldbrand, teuerster Mann! Der Gott, der dich in mein Land geführt, der wollte mich mächtig und selig wissen! — Komm', Rothar! Ich fürchte dich nicht!"

Wieland. „Wie ich dies Schwert geschmiedet, das dich so siegeslustig macht, so schmiede ich ihrer für ein ganzes Heer in Monatsfrist, das will ich dir geloben!"

Reiding. „Das wäre mir Sicherheit des Sieges! Wie wollt' ich dir lohnen! Des Goldes gäb' ich dir mehr, als je zur Lust du dir verschmieden könntest."

Wieland. „Siegst du, König, so sei deine Tochter mein Weib!? —

Reiding. „Den Lohn setzt' ich, und will ihn gewähren, dem Schwedenrecken zum Trotz!? —

Dritte Szene.

Bathilde (kommt eilig aus ihrem Gemache herab; bei ihrem Anblick fühlt sich Wieland zauberhaft gefesselt. Alle weichen ehrerbietig zurück). Vorige.

Bathilde nimmt ihren Vater beiseite und dringt in ihn, sie einsam zu sprechen, sie habe ihm Wichtiges zu verkünden.

Neiding. „Ihr teuren Mannen, harret mein, daß ich mit meinem Kinde auf Antwort sinne für Rothar!" —

(Alle übrigen ziehen sich aus der Halle in den hintern, tieferen Raum zurück.) (Wieland, die Blicke sehnsüchtig auf Bathilde gerichtet, die mit scheuer Aufmerksamkeit wiederum nach seinen Blicken forscht, weicht am langsamsten: — man sieht ihn endlich schwermütig den Hofraum ganz verlassen. Neiding und Bathilde allein im Vordergrunde.)

Bathilde. „Gedenkst du des Tages, da du mich schaltest, daß ich als Maid dir von der Mutter ward geboren? — „„Was gaben günstige Götter mir Macht, da sie den Sohn mir versagten?!"" — So riefest du. — Die Mutter tötete der Gram."

Neiding. „Zu was das jetzt? Ein Sohn erblühet mir nimmermehr!"

Bathilde. „Weil ich daran dich mahnen muß, wie du ferner mich schaltest, wenn ich Runen schnitt, und heimliche Künste erlernte: „„Was soll dir das Wissen? Nie wirst du einen Sohn mir erraten!"" So riefst du: mich schmerzte dein herber Spott!"

Neiding. „Was kommst du, zur Qual mir meine Sorgen zu mehren?"

Bathilde. „Preise nun deine Tochter, und preise ihr Wissen! Denn ich nur allein vermag dich jetzt zu erretten und zähle auf deinen Dank. — Den Sieg über Rothar dir zu sichern, hab' ich durch kräftiges Wissen mich bemüht: — sieh' diesen Reif an meinem Finger! Er birgt einen Stein, der, trägst du ihn, in jedem Streite dir Sieg gewährt: ihn hab' ich dir erworben."

Neiding. „Von einem Siegerstein hörte ich oft; wie erwarbst du ihn, daß du seiner Tugend so sicher bist?"

Bathilde. „Der Schwanenmädchen eine trug ihn an sich, die den letzten Streit dir im Nordland erregten."

Neiding. „Unheil den Kühnen, die mich fast verdarben!"

Bathilde. „Wieland vermählte sich die, die dein Speer verwundete; sie ließ ihm den Ring. Entging deinem Marschall der Schmied, so gewann ich doch den Ring."

Neiding. „Du weise Tochter, welch' Glück hast du mir erworben!"

Bathilde. „Den Ring stell' ich dir zu, doch kann ich's nicht eher, als bis du — Wieland unschädlich gemacht."

Neiding. „Was kümmert uns Wieland? Und wie sollt' ich ihn erreichen?" —

Bathilde. „Wo wärest du nun, riete deine Tochter

nicht für dich? Wielands ist's, dem du mich soeben zum Weibe versprochen!"

Neiding. „Ha! Der Mann, der wundergleich auf einem Baumstamme mir an das Land geschwommen kam? Wär's möglich!"

Bathilde. „Kein Andrer ist's, als Wieland; ich sah ihn in seiner Heimat!"

Neiding (freudig). „So hätt' ich Wieland selbst? — Sei ruhig, Kind; nicht weiß er, wer ich bin, noch daß ich ihm nachgestellt; er dient mir gern und ist dess' froh: so mag es denn auch bleiben!"

Bathilde. „Dir dient er nicht, um mich ist's ihm zu tun. Auf Rache zog er aus, er, der so furchtbar in seinem Zorne! Doch geheimnisvoll zog ihn die Liebe an diesen Strand; denn mich muß er lieben, so lang ich diesen Ring am Finger trage, der dem Weibe Liebeszauber, dem Manne Siegerkraft verleiht. Ziehst du nun zum Streite, und gebe ich dir den Ring, so schwindet der Liebeszauber über Wieland; er erwacht aus der Blindheit, und furchtbar wird seine Rache sein: — die Schwerter, die er schmiedet, sie wendet er gegen uns!"

Neiding. „Und wahrlich diente er mir dann nicht mehr, der wundervolle Schmied! — Jetzt sehe ich wohl, Wieland muß ich binden, und wohl mich gegen ihn verwahren, daß ich ihn in meiner Gewalt habe, wenn er erwacht! — O, seliges Kind! Welche Gaben dank' ich dir! Du gibst mir Sieg und den kostbarsten Mann der Welt zu eigen! Nun sag' den Lohn, den du wählst!"

Bathilde. „Was du im Zorn verhängt, das sollst du nun widerrufen. Gram kehre aus dem Banne zurück!"

Neiding. „Er hat mir schlecht gedient, daß er dem Schmiede floh!"

Bathilde. „Erkenne die schreckliche Kraft von Wielands Zorn, da der mutigste deiner Helden vor ihm wich! Lass' diesen dein Heer führen, und wie durch meine Sorge dir der Ring gewonnen, so gib mir Gram zum Gemahl!"

Neiding. „Muß ich dir gehorchen, so tu' ich's doch ungern; einen mächtigen König hätt' ich zum Eidam mir gewünscht!"

Bathilde. „Lass' mich die Mächtige sein: ich brauche nur ein Weib zum Manne."

Neiding. „Du kühnes, übermütiges Kind! Willst du dich zum Manne schaffen?“

Bathilde. „Was nützten dir deine Mannen, wär' ich jetzt nicht? Bedenke wohl, König, wen dir dein Weib geboren!“ — (Sie geht in ihr Gemach zurück.)

Neiding ist ärgerlich über die Wahl seiner Tochter. Er beargwohnt Gram und seine Treue, und beschließt, ihn auf eine geschickte Weise aus dem Wege zu räumen, ohne Bathildes Verdacht zu erwecken. Er will Wieland vor dessen eigenem Falle gegen Gram hetzen. — Er ruft in vergnügter Stimmung seine Mannen aus dem Hofraume herauf, und verkündet ihnen die Gewißheit des Sieges, die er gewonnen: er ist entschlossen, die Boten Rothars mit trotziger Antwort nach Hause zu schicken. — Seine Mannen verheißen ihm Ruhm und erhöhte Macht, er müsse noch über alles Nordland herrschen, wenn er den Stamm der übermütigen Wikingen vollends vernichtet habe. Neiding verheißt ihnen neuen Besitz und neue Reichtümer.

Vierte Szene.

Gram (tritt auf). Der König habe ihn rufen lassen.

Neiding. „Wie schnell ward dir die Botschaft kund'! (für sich:) Geheime Pfade sind ihm bekannt; vor ihm hüt' ich mich wohl!“ (laut:) „Nun, Gram, den Bann lös' ich von dir. Doch höre: mich fordert Rothar heraus, auf Boten beruft er sich, die ihm gemeldet, übel seien mir die Niaren selbst gestimmt. Nun wüßte ich niemand, dem ich mißtrauen sollt', da du mir redlich dienst. Hatte ich je auf dich Verdacht, so will ich Rothar lehren, wie sehr er sich täuscht, da ich gerade dir mit gutem Glauben mein Heer zur Führung gebe. Du sollst mir Herrfürst sein! Gewinnst du Sieg, so gebe ich dir den verheißenen Preis, und mit Bathilde sollst du neben mir den Hochsitz teilen.“

Gram. „Deß' sollst du dich nie gereuen: dir diene ich treu und dir gewinne ich den Sieg!“

Neiding. „Nun ruft mir Goldbrand her! — Du, Gram, magst zur Seite stehen, und achte wohl, ob du den Schmied mir kennst!“ (Wieland kommt.) „Mein wundervoller Schmied, jetzt gilt's! Mit übler Antwort sende ich Rothars Boten heim. In Mondenfrist muß ich nun das starke Wikingenheer erwarten:

die verheeren mir wohl das Land und machen den Hof mir wüste, wenn wir in guter Feldschlacht sie nicht schlagen! Wann schmiedest du mir nun die verheißenen Schwerter?"

Wieland (froh und hastig). „Gib mir das zurück, was ich heute dir gab, und das dich so erfreute; nach seinem Muster schmiede ich dir in Mondenfrist Schwerter zu Hauf'!"

Neiding (reicht ihm das Schwert). „Deine Kunst ist groß und selig der König, dem ein solcher Schmied sein Lebelang dient!"

Wieland. „Selig der Schmied, der um deiner Tochter willen sein Lebelang dir dienen darf!"

Neiding. „Bathilde versprach ich dem zur Ehe, der mir Sieg verschafft, nicht dem nur, der mir Schwerter schmiedet. Ein andrer ist nun da, der mir Sieg verspricht wie du; mit ihm mußt du jetzt Wettstreit halten, daß du den Preis nicht verlierst. Drum hüte dich wohl, Wieland, kluger Schmied!"

Wieland (fährt heftig auf). „Wer nennt mich Wieland?"

Neiding. „Hier ist Einer, der dich von Nahe kennt. Ich will's ihm danken, daß du mir Schwerter schmiedest, wenngleich er einst ungeschickt dir wich, den er doch fangen sollte: doch büßt er's wohl durch Sieg über Rothar, will er Bathilden gewinnen. Schau' dich um, Wieland!"

Wieland erblickt Gram, der ihm mit finsterem Zorne das Gesicht bietet. Entsetzen und Wut bemächtigen sich seiner; — Erinnerung erwacht in ihm, aber noch unklar. Grimmig schaut er sich um, wie um sich zu überzeugen, wo er sei. Plötzlich gewahrt er Eigel und Helferich, die soeben aus dem Gemache links auf die Treppe herausschreiten. „Meine Brüder! — Dort mein Feind!" Fast will er sich auch des Schwanenweibes entsinnen, da erblickt er, rechts sich wendend, Bathilde, welche erschrocken aus ihrem Gemache heraustritt. Er glaubt wahnsinnig zu werden. — Alles schwirrt ihm durcheinander, und drängt sich endlich nur zu einem Ausbruche eifersüchtigen und wütenden Hasses gegen Gram zusammen. „Erfahrt, wie Wielands Schwerter schneiden!" (Er schlägt Gram durch dessen Eisenrüstung hindurch mit einem Streiche tot darnieder.)

Bathilde war dazwischen getreten und hatte die Hand vor Gram ausgestreckt; Wieland hat in blinder Wut ihre Hand mit dem Schwerte gestreift. Sie schreit laut auf.

Wieland entstürzt das Schwert; er faßt nach Bathildes verwundeter Hand; diese zieht sie hastig zurück — um den Ring zu verbergen, der durch den Hieb beschädigt worden ist. Wieland sinkt betäubt vor ihr auf die Knie.

Neiding, in geheucheltem Zorne über Wielands Freveltat, befiehlt, ihn zu binden.

Eigel und Helferich springen entsetzt hinzu; sie verteidigen Wieland vor den Andringenden.

Neiding ruft ihnen zu, als Königsboten den Frieden nicht zu brechen: „den Frieden geb' ich euch, daß ihr Rothar meldet, er möge kommen, wie er wolle und müsse. Wieland selbst schmiede mir die Schwerter, die durch das Eisen der Wikingen schneiden sollen, wie dies Musterschwert vor euren Augen durch meines Marschalls Rüstung schnitt!"

Bathilde, außer sich vor Zorn und Wut, verlangt Wielands sofortigen Tod.

Neiding. „Nicht doch! Was würde mir der tote Wieland nützen? Der lebende Schmied gilt mir mehr als ein Reich! Waffenschmuck und Geschirre soll er mir schmieden; traurig ist ein Herrscher, dem solch' ein Künstler fehlt: er gibt zur Macht erst den Genuß. Kein künstlerisches Glied soll ihm geschädigt werden: — doch, daß ich seiner sicher sei und Flucht ihm nie gelinge, durchschneidet ihm die Sehnen an den Füßen! Hinkt er ein wenig, was tut's? Zum Schmieden braucht er nur Arm' und Hände! Die werden ihm wohl verwahrt!"

Wieland, bereits übermannt und gebunden, soll von den Mannen abgeführt werden.

Eigel und Helferich werfen sich abermals dazwischen: sie beschwören Neiding, solch' argen Frevel nicht zu begehen, und drohen mit Rothars Rache.

Neiding befiehlt im Übermut sie zu züchtigen.

(Alles dringt auf sie ein.) Die Brüder rufen Wieland ihr Rachegelübde zu, und schlagen sich zum Hofe durch, wo sie sich schnell auf die Rosse schwingen und davonjagen.

Wieland ruft ihnen verzweiflungsvoll nach: nicht Männer bänden ihn, ein Weib hielt' ihn in Banden! — Wieland, den schmerzlichen Blick auf Bathilde geheftet, wird fortgeschleppt.

Dritter Akt.

Wielands Schmiede mit einer breiten Esse in der Mitte, welche fast das ganze Deckengewölbe einnimmt.

Erste Szene.

Wieland auf Krücken gestützt, sitzt am Herde und schmiedet. Der Hammer entfällt ihm. Das Herz will ihm vor Zorn und Weh ersticken. — Er, der freie, künstlerische Schmied, der aus Lust und Freude an seiner Kunst die wundervollsten Geschmeide schuf, um mit ihnen die zu erfreuen und zu waffnen, die er liebte, denen er Ruhm und Sieg gönnte, — hier muß er, geschändet und beschimpft, an seinen eigenen Ketten schmieden, Schwerter und Schmuck für den, der ihn in Schmach und Elend warf. — Und doch, wenn in ihm der tiefste Unmut und der Drang nach Rache sich erregen, hält ihn ein unbesiegliches Gefühl zurück: die untilgbare Liebe zu der Königstochter, die ihn doch hasse, — das rastlose Sehnen nach dem Weibe, das er — doch nicht liebe! Dies Gefühl quält ihn am meisten. Immer muß er an sie denken, — und denkt er an sie, so schwindet ihm alle Erinnerung: seine Jugend, seine einstige Freiheit, seine wonnig-heitere Kunst, und was je ihn entzückt, — alles verwirrt sich vor seinem Sinne und fliehet seine Gedanken. Ja, dies unzerstörbare wilde Liebessehnen treibt ihn endlich zum Arbeiten, läßt seine Knechtesmühe ihn liebgewinnen, durch die es ihm scheint, als könne er, trotz seiner Schmach, einst selbst noch diese Königstochter gewinnen! Ja, das kunstreichste, unerhörteste Werk möchte er erfinden, um es von den Füßen dieser Fürstin zertreten zu lassen, wenn sie über die Trümmer seines Werkes ihm dann zulächle! — Dann greift er denn mit alter Lust wieder zu den Werkzeugen, und ein rüstiges feuriges Lied ertönt seinem Munde zum Sausen der Schmiedebälge, zum Sprühen der Funken, zum Takte des Hammers. — Da drängen sich wieder wilde, grelle Ausrüfe in sein Lied: ein ungeheurer Ekel faßt ihn plötzlich vor seiner Sklavenarbeit. Wütend wirft er das Werkzeug fort, — Seufzer und Jammer überwältigt ihn! — Er wollte — er wäre tot! —

Zweite Szene.

Es klopft an die Türe. Er will nicht öffnen: „Ein neuer Plager!“ — Eine Frauenstimme begehrt Einlaß. (Wieland erkennt Bathilde; erstaunt und entzückt, macht er sich auf seinen Krücken hastig zur Türe auf und entriegelt sie.)

Bathilde ist verstört: — sie hat den einsamen Gang gewagt, um sich aus größter Not zu helfen. Sie zählt auf Wielands Liebe zu ihr, daß er ihr nicht nur kein Leid zufügen, sondern auch den nötigen Dienst ihr erweisen werden. Sie weiß aber auch, seine Liebe zu ihr müsse wahr und wirklich sein, wenn sie ohne höchste Gefahr ihren Zweck erreichen soll. Sie verfährt deshalb mit größter Vorsicht, um sich zu versichern.

Wieland entschuldigt seine entstellte Gestalt; mit Bitterkeit und Schmerz wirft er ihr ihren Anteil an seinen Leiden vor. Sie müsse wohl Gram sehr geliebt haben, da sie seinen Tod an ihm gerächt!

Bathilde rät ihm mit verstelltem Wohlwollen an, sich ihre Gunst wieder zu erwerben, durch eine Arbeit, vor der sie wisse, daß nur seine Kunst sie verrichten könne. Zuvor aber müsse sie wissen, ob er sie auch wirklich liebe, und in nichts ihr zuwider sein wolle. —

Wieland. Sie wisse wohl, mit welch' schmerzlichem Sehnen er an ihr hange. Nur er vermöge nicht zu begreifen, was ihr an seiner Liebe gelegen sein könne? —

Bathilde. „Gedenke, wie beim Morde Grams du mit dem fürchterlichen Schwerte auch meine Hand gestreift: ein Ring, den ich am Finger trage, schützte mich vor der Schneide. Doch diesen Ring verletzte der Streich, daß der Stein, den er schließt, nun seine Fassung verloren.“

Wieland. „Geringer Schade! Zur Sühne schmied' ich dir gern einen Reif, der jenen hunderfach übertrifft.“

Bathilde. „Gerade an diesem Ringe ist mir's aber gelegen, und so viel, daß ich höchste Gunst und Liebe dir gewähre, fassest du von neuem den Stein.“ —

Wieland. „Was spottest du meiner? Um so leichten Dienstes willen? Wahrlich, du kamst mich zu verhöhnen.“ —

Bathilde. „Nein, Wieland! Zweifle nicht! Was ich versprach, das halte ich sicherlich: denn glaube, ich erkenne auch deinen Wert!“

Auf Wielands Erstaunen und mißtrauisches Zweifeln, sieht Bathilde sich gedrängt, ihm den hohen Wert begreiflich zu machen, den sie auf jenen Stein lege. „Der Stein ist ein Siegerstein: soll ihn der Vater in so schlechter Fassung im Kampfe gegen Rothar führen, so muß ich fürchten, den Stein werde er verlieren und mit ihm den Sieg."

Wieland erkennt nun den hohen Wert an, glaubt somit an die Größe des Dienstes, den er zu leisten vermöge, und — hofft. — Er begehrt den Ring zu sehen.

Bathilde hält ihn noch ängstlich zurück: „Wieland, ich verspreche mich dir, — drum sage mir, ob du mich wirklich liebst?"

Wieland beteuert mit schmerzlichem Ungestüm.

Bathilde. „Du hegst arge Entwürfe: beschwöre mir deine Treue und daß du aller Rache entsagst!"

Wieland. „Nichts habe ich zu rächen, als meine Lähmung: schändet sie mich nicht in deinen Augen, so bin ich wieder schön, und alle Rache schwöre ich ab!" —

Bathilde in höchster Angst, umschlingt ihn verführerisch und frägt: „Wieland, schwurst du einen freien Schwur?"

Wieland (entreißt ihr erhitzt den Ring). „Bei diesem Ringe schwör' ich's!"

Bathilde heftet in furchtbarer Angst ihren Blick auf Wieland. Dieser betrachtet den Ring genau. Gräßliche Erregtheit bemächtigt sich seiner. Entzückt und entsetzt ruft er aus: „Schwanhilde, mein Weib!" (Bathilde schreit laut auf und bleibt erstarrt stehen.)

Wieland. „Schächer verbrannten mein Haus — mein Weib! Diebe stahlen den Ring, der mich — trog! — Um ihn vergaß ich der Rache! — Ha! Wohl führte Wachhilde, die Ahne, mich recht! Hierher trieb mich ihr Geleite! — Und ich, der um Rache kam, stürze mich in des Feindes Schlingen! — Und dies alles durch des unseligen Ringes Kraft! Bathilde, schändliches Weib, wie gewannst du den Ring?"

Bathilde (kaum ihrer mächtig). „Vom Bast an der Türe stahl ich ihn!" —

Wieland (schwingt sich wütend an die Türe, verschließt sie fest und faßt Bathilde). „Verflucht seist du, diebisches Höllenweib! — Ha, wie schlau du wähntest durch Liebe mich zu fangen, die du doch Liebe nie empfandest! Wie teuer wohl liebtest du Gram, den

du so an mir gerächt! So viel, wie ich auch, galt er dir! — Um Steine und Ringe lähmst du freie Männer und mordest ihre Frauen! Nicht mich, mein Weib doch räche ich jetzt an dir! Stirb!" (Er holt mit dem Hammer nach ihr aus.)

Bathilde (schreit im äußersten Entsetzen). „Dein Weib lebt!" (Wieland steht betroffen.) „Dich täuschten deine Sinne, da du sie tot wähntest!" —

Wieland. „Was lügst du?"

Bathilde. „Töte mich! Aber glaube mir: sie lebt!"

Wieland. „Sie lebt? — Wo?"

Bathilde. „Auf meiner Heimfahrt blickte ich in jener Nacht über den Uferwald und gewahrte die Schwanenschwestern, wie sie in die Tiefe des Waldes sich senkten: zu Zwei waren sie und zu Drei erhuben sie sich wieder, um über Wald und Meer nach Westen zu fliegen."

Wieland. „Nach ihrer Heimat! Sie fand das Gewand! Sie rettete sich — und mir jammervollem, lahmen Mann entschwand sie nun ewig! — Ach, was ward mir das bekannt! Nun geschah mir grausamer als je zuvor! Wäre ich blind geblieben, als Knecht hätte ich geschmiedet und endlich wohl die Kette geküßt, die mich band. Nun weiß ich, wer ich war, welch' seliger freier Mann! Nun weiß ich, daß das holdeste Weib mir lebt, und daß ich Elender nie sie erreichen, nie sie sehen werde! — Vergehe denn, du lahmer, hinkender Krüppel! Du Spott und Scheusal! Verlacht von Männern, verhöhnt von Weibern und Kindern! Vergehe! Dir blüht nur Spott, nie Rache, — nie Liebe!" (Er stürzt in furchtbarem Schmerze zusammen.)

Bathilde steht wie versteinert da; das menschliche Elend erkennt sie in furchtbarster Wahrheit vor sich. Tiefer Jammer bemächtigt sich ihrer Seele. Wieland liegt lautlos am Boden. — Sie blickt um sich — sie könnte fliehen — sie mag es nicht. Sie hält erschrocken Wieland für tot: sie neigt sich zu ihm hinab, und lauscht seinem Atem. Aus gepreßtem Herz ruft sie ihn mit tiefem Mitleiden an: — er hört sie nicht. — Sie weint heftig. — Langsam erhebt Wieland ein wenig sein Haupt, und starrt vor sich hin; mit kaum hörbarer Stimme beginnt er dann:

Wieland. „Schwanhilde, du lichte, hehre! Schwingst du dich wonnig durch die Lüfte? Schwebst du selig über blauem Meere? Siehst du mich hier am Boden kriechen, den Wurm,

den seine tückischen Feinde zertraten? Ihm wehret die Scham dir zuzurufen, daß er dich liebe! Der rüstige Schwimmer in Meereswogen, der mochte dich wohl gewinnen: wie teilte der Lahme jetzt die Fluten? Wie steuerte er stark durch das Meer, ließest du aus Lüften dich nieder auf die Woge? An mich gekettet, schleppe ich meine Schmach an den Füßen nach: die Sehnen des Steuers sind mir zerschnitten!" — (Mit immer gesteigertem Ausdruck.) „Schwanhilde! Schwanhilde! O könnte ich mich von der Erde erheben, die mein Fuß nur mit Schmerzen in schmählicher Schwäche berührt! — Wie einst ich durch die Fluten schwamm, ach! könnt' ich durch die Lüfte fliegen! Stark sind meine Arme, um Schwingen zu rühren und furchtbar ist meine Not! Deine Flügel! deine Flügel! Hätt' ich deine Flügel, rüstig durch die Lüfte flöge ein Held, der seinem Elend sich rächend entschwungen!" —

In heftigster Erregung starrt er schweigend aufwärts. — Bathilde ruft ihn sanft an; er bedeutet sie durch ein heftig abwehrende Gebärde zum Schweigen. Sie blickt ihm ängstlich in das Antlitz: — sie sieht die Lippen heftig zittern, seine Augen in immer lebhafterem Glanze leuchten. An den Krücken erhebt er sich in wachsender Begeisterung, bis zur vollsten Höhe seiner Gestalt.

Bathilde (entzückt und entsetzt). „Der Götter Einer steht vor mir!"

Wieland mit bebender Brust). „Ein Mensch! Ein Mensch in höchster Not!" (Dann in furchtbares Entzücken ausbrechend.) „Die Not! Die Not schwang ihre Flügel, sie wehte Begeisterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Mensch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah'! Zu dir schwing' ich mich auf!" —

Bathilde. „Kann ich dir helfen? Sag', wie ich dich rette!"

Wieland. „Was willst du, Weib? Was weidest du dich an mir? Flieh' fern!"

Bathilde (außer sich). „O Wieland! Wieland! Sieh' meinen Jammer! Sieh' das Weh, das mich zerschneidet! Verzeih', verzeihe der Unseligen, göttlicher Mann! In Schmerzen, die sie verzehren, muß sie dich Herrlichen lieben!? —

Wieland. „Ist's der Ring in meiner Hand, der dich entzückt?" (Er wirft ihn auf den Heerd.) „Der soll mir andre Dienste tun, als falsche Liebe in dir nähren!"

Bathilde. „Nein, nicht der Zauber dieses Ringes, der Zauber deiner Leiden läßt mich dich lieben! — Doch nicht als Gatten, — als Menschen muß ich dich lieben! — Wieland, Wieland! Hehrer, jammervoller Mann! Wie sühn' ich meine Schuld?" —

Wieland. „Liebe! Und von aller Schuld bist du frei."

Bathilde (demütig). „Wen soll ich lieben?"

Wieland. „Aus ist's mit deines Vaters Macht; ein siegreicher Befreier schreitet Rothar in dies Land: der dich zum Weibe begehrt, verschmähe ihn nicht! Er ist von meinem Stamme! Sei stolz und glücklich ihm zur Seite, und gebär' ihm frohe Helden!"

Bathilde (schmerzlich und ergeben). „Sag' ich ihm, daß Wieland mir versöhnt?"

Wieland. „Sag's ihm, und meld' ihm meine Taten!"

Bathilde stürzt vor ihm auf die Knie; er erhebt sie und heißt sie enteilen, denn jetzt müsse er an sein Werk gehen. — Er entläßt sie durch die Türe: sie wirft einen letzten, schmerzlich wehmütigen Blick auf Wieland und verläßt dann mit gesenktem Haupte die Schmiede.

Dritte Szene.

Wieland setzt sich an den Herd, hebt die Bälge, schürt die Glut, und läßt sich in eifriger Regsamkeit zur Arbeit an. Sein höchstes Meisterwerk will er schaffen. Die Schwertklingen, die er so fein und schneidig für Neiding geschmiedet, sie will er zu schwungvoll leichten Flügelfeldern umschmieden; durch Schienen sollen sie für die Arme verbunden werden; im Nacken, wo sich die Schienen ineinander zu fügen haben, soll der Wunderstein aus Schwandhildes Ring den bindenden Schluß geben, als zauberkräftige Achse, an der das Flügelpaar sich bewege. — Plötzlich hält er ein: er hört aus der Luft durch die Esse den Ruf seines Namens herabdringen; er blickt auf — der Rauch verwehrt ihm zu sehen. — Er lauscht:

Schwanhildes Stimme läßt sich von oben herab vernehmen: „Wieland! Wieland! Gedenkst du mein?"

Wieland (entzückt). „Schwanhilde! Mein seliges Weib! Bist du mir nah'? Suchst du mich auf, dem du so weit entflohn?"

Schwanhildes Stimme: „Stürme wehten mich fort von dir: — aus seliger Heimat zu dir sehnt' ich mich nun!"

Wieland. „Schwangst du aus wonniger Heimat dich her? In Not und Jammer suchst du mich auf?"

Schwanhilde. „In Lüften schweb' ich nah über dir, dich zu trösten in Jammer und Not!"

Wieland. „In Not bin ich, doch lehrte mich Not, dem Jammer mich zu entschwingen."

Schwanhilde. „Schmiedest du Waffen, starker Schmied, zu Streit und Kampfe zu steh'n?"

Wieland. „Waffen schuf ich für meinen Feind! Nicht wüßte ich zum Kampfe zu steh'n! Zerschnitten sind wir die Sehnen am Fuß, — das Roß nicht kann ich mehr zwingen zum Ritt, nicht rüstig durch Wogen mehr steuern, ein holdes Weib mir zu werben!"

Schwanhilde. „O Wieland! Ärmster! Was wirkst du nun, um Freiheit dir zu erwerben?"

Wieland. „Ein Werk wirk' ich, das soll mir helfen, werb' ich um Rache an Räubern hienieden, werb' ich um eine wonnige Frau, die hoch ob dem Haupte mir schwebt!" (Immer froher und übermütiger.) „Sie soll dem Lahmen nie mehr entfliegen, er folgt ihr, wohin sie sich schwingt."

Schwanhilde. „Wieland! Du Kühnster! Schmiedest du Wunder, herrlicher Mann?"

Wieland (hoch aufjubelnd). „Ich schmiede mir Flügel, du selig' Weib! Auf Flügeln heb' ich mich in die Luft! Vernichtung laß ich den Neidingen hier, schwinge gerächt mich zu dir!"

Schwanhilde. „Wieland! Wieland! Mächtigster Mann! Freiest du mich in den freien Lüften, nie entflieg' ich dir je!"

Wieland. „In den Lüften, du Hehre, harre mein! Dort will ich dich wieder gewinnen. — Senke dich nieder auf den nahen Forst; bald siehst du mich durch das Luftmehr schwimmen, mit mächtigen Schwingen seine wonnigen Wogen zerteilen!"

Schwanhilde. „Leb' wohl, mein Holder! Ich harre dein auf dem nahen Forst, du göttlicher Wunderschmied!"

Unter dem Zweigesange hat Wieland in immer steigender Erregtheit sein Werk vollendet. Es pocht an die Türe. Neiding begehrt Einlaß. Wieland in furchtbarer Freude springt auf, läßt Neiding und seine Begleiter ein, schließt dann unver-

merkt wieder hinter ihnen zu, und wirft den Schlüssel in das Feuer auf dem Herd. —

Vierte Szene.

Neiding freut sich über die große Tätigkeit Wielands; weithin hat man ihn hämmern gehört. Die Hofleute lachen und spotten über Wieland, ob seiner rüstigen Behendigkeit im Gebrauche der Krücken; wie gut er sich zu helfen wisse; auf seinen gesunden Füßen sei er kaum so schnell gewesen. Neiding verbietet den Spott: des Mannes große Kraft setze ihn in Erstaunen. Jeder andere wäre nach dem Erlittenen vielleicht erlegen; solche Geistesstärke aber, mit der sich Wieland in seine schlimme Lage schicke, zeige edle, hohe Art, — Er schmeichelt ihm, und wünscht, er möge immer so guter Laune bleiben, munter und rüstig sein, dann solle er es wahrlich gut bei ihm haben.

Wieland (mit allmählich immer grimmigerem Hohn.) „Wie gut würd' ich's wohl bei dir haben? Vielleicht wie ein Vogel, den du im Walde gefangen? Die Flügel verschnittest du ihm, daß er dir nicht entfliege; — doch, daß er mit seines Sanges süßer Klage dein Ohr erfreue, blendest du ihm die Augen wohl, daß aus ewiger Nacht in angstvollem Sehnen nach seinem Weibchen er rufe? denn reichst du ihm wohl süße Beeren, den lahmen Blinden zu löhnen? Wie gut, Neiding, daß ich nur Füße hatte, nicht Flügel auch. Dir fiele wohl bei, daß ich auch singen könnte, wie im Walde der frohe Vogel!"

Neiding. „Was soll das, Wieland? Grämst du dich und verlorst schon die Geduld!"

Wieland. „Ich singe dir Lieder, so gut ich kann!"

Neiding. „So lass' die Lieder, sie wollen mir nicht gefallen. Um deiner scharfen Schwerter willen hast du mich zum Freunde. Was du versprachest, das ford're ich jetzt von dir. Die Frist ist um; mit großem Heere fiel Rothar schon in Nordland ein: schufst du die Schwerter, die uns not? — Bathilde kannst du noch gewinnen!"

Wieland. „Hältst du dem Vogel süße Beeren vor? Im Walde pflückt er wohl sie sich selbst!" —

Neiding. „Ende das Lied, und sag' von den Schwertern!"

Wieland. „Was brauchst du Schwerter? Du hast ja den herrlichen Siegerstein! Den trägst du Heldenkönig, ruhig am Finger, und siehest mit Lust, wie Rothars streitliches Heer deinem bloßen Wunsche erliegt."

Neiding. „Fürwahr, ich preise den Stein, den mir Bathilde verwahrt. Doch was kümmert er dich? Du Knecht, hast mir Schwerter zu schmieden."

Wieland. „Unnütz sind Schwerter dem, der durch Wundersteine siegt! Mehr frommten neue Krücken mir, daß noch behender zu deinem Dienst ich flöge hin und her, als auf den Weidenstöcken ich es vermochte. — Sieh', aus Klingen schuf ich mir Krücken; — die lassen die Füße mich gerne vermissen."

Neiding. „Bist du rasend? Die Schwertklingen verschmiedest du zu Tand?"

Wieland (hinter dem Herde stehend und mit den Armen in die Schienen des Flügelpaares fahrend). „Solchen Tand schafft sich ein einsamer lahmer Mann! — Hei! was mich der Krücken Schwung erfreut!" (Er hebt mit immer höherem Schlage die Flügelschwingen und facht dadurch das Feuer auf dem Herde zu wachsender Flamme an, die er gegen Neiding und die Hofleute treibt.)

Neiding. „Welch' grimmes Feuer nährst du auf dem Herde?"

Wieland. „Mit meinen Krücken fach' ich die Glut; der Bälge nicht hab' ich mehr nötig; die will ich dir, König, ersparen!"

Neiding. „Was jagst du den Brand nach uns daher?"

Wieland (mit furchtbarer Stimme). „Die Kraft der Schwingen prüf' ich nur, ob sie mich mächtig zur Esse hinaustragen, wenn euch das Feuer verzehrt!" — (Wachsender Rauch verhüllt den Herd und Wieland hinter ihm. Feuergluten erfassen Boden und Wände.)

Neiding (stürzt entsetzt nach der Türe). Verrat! „Wir sind gefangen! Greift den Verräter, eh' wir ersticken!" —

Wieland ist im Rauche gänzlich unsichtbar geworden. Als die Leute auf den Herd eindringen, um Wieland zu greifen, stürzt mit einem furchtbaren Krache die Esse ein, so daß nur die Seitenwände noch stehen. Dichte Feuerlohe schlägt von allen Seiten auf. Über dem Qualme in der Luft sieht man Wieland mit ausgebreiteten Flügelpaare schweben. —

Neiding (in Todesangst). „Wieland, rette mich!" —

Wieland (dessen Gestalt von der hellaufschlagenden Glut blutrot erleuchtet worden). „Vergehe, Neiding, hin ist dein Leben, — hin ist

dein Reich! Der Siegerstein schließt mir die Flügel im Nacken! Dort meine Brüder! Rothar naht! Deine Tochter ist sein Weib, — sie fluchet dir! — Nichts bleibt von dir und deiner Macht, als die Kunde von der Rache eines freien Schmiedes, und dem Ende seiner Knechtschaft! Vergehe, Neiding, vergehe!"

Fünfte Szene.

(Die Schmiede stürzt vollends ganz zusammen und begräbt Neiding und die Seinigen unter ihren Trümmern.)

Eigel und Helferich eilen an der Spitze von Rothars Heer herbei. Eigel sprengt an den Rand der Trümmer; er gewahrt Neiding mit dem Tode ringend, und drückt einen Pfeil auf ihn ab. Siegesjubel erfüllt die Bühne. Der einziehende Rothar wird von den Niaren als Befreier begrüßt. — Sonniger, leuchtender Morgen. Im Hintergrunde ein Forst. Alle blicken voll Staunen und Ergriffenheit zu Wieland auf. Dieser hat sich höher geschwungen, der blitzende Strahl seiner Flügel leuchtet im hellem Sonnenglanze.

Schwanhilde schwebt mit ausgebreiteten Schwanenflügeln vom Walde her ihm entgegen: sie erreichen sich, und fliegen der Ferne zu.

Kunst und Klima.

(1850.)

Den öffentlich ausgesprochenen Ansichten des Verfassers über die Zukunft der Kunst, im gefolgerten Einklange mit dem Fortschritte des menschlichen Geschlechtes zur wirklichen Freiheit, ist unter anderen namentlich auch der Einwurf gemacht worden, daß dabei der Einfluß des Klimas auf die Befähigung der Menschen zur Kunst außer Acht gelassen, und z. B. von den modernen nördlicheren europäischen Nationen ein zukünftiges künstlerisches Anschauungs- und Gestaltungsvermögen vorausgesetzt werde, dem die natürliche Beschaffenheit ihres Himmelstriches durchaus zuwider sei.

Es darf nicht unwichtig erscheinen, das üble Verständnis der Sache, das diesem Einwurfe zugrunde liegt, durch eine in den allgemeinsten Grundzügen gehaltene Darstellung der wirklichen Beziehungen zwischen Kunst und Klima aufzudecken, wobei alle weiteren Folgerungen auf die einzelnen Züge für jetzt dem teilnehmenden Leser überlassen bleiben mögen.

Wie wir wissen, daß es Himmelskörper gibt, welche die notwendigen Bedingungen für das Vorhandensein menschlicher Wesen noch nicht, oder überhaupt nicht, hervorzubringen vermögen, so wissen wir, daß auch die Erde einst dieser Fähigkeit

sich noch nicht entäußert hatte. Die gegenwärtige Beschaffenheit unsres Planeten zeigt uns, daß er selbst jetzt keineswegs auf jedem Teile seiner Oberfläche das Dasein des Menschen gestattet; wo seine klimatische Äußerung sich in ungebrochener Ausschließlichkeit kundgibt, wie im Sonnenbrande der Saharah oder in den Eissteppen des Nordens, ist der Mensch unmöglich. Erst da, wo dieses Klima seinen unbedingten und allbeherrschenden einförmigen Einfluß in einen durch Gegensätze gebrochenen, bedingten und nachgiebigen auflöst, sehen wir die unermeßlich mannigfaltige Reihe organischer Geschöpfe entstehen, deren höchste Stufe der bewußtseinfähige Mensch ist.

Wo nun aber die klimatische Natur durch den allbeschützenden Einfluß ihrer üppigsten Fülle den Menschen unmittelbar, wie die Mutter das Kind, in ihrem Schoße wiegt, — also da, wo wir die Geburtsstätte des Menschen erkennen dürfen, da — wie in den Tropenländern — ist auch der Mensch immer Kind geblieben, mit allen guten und schlimmen Eigenschaften des Kindes. Erst da, wo sie diesen allbedingenden, überzärtlichen Einfluß zurückzog, wo sie den Menschen, wie die verständige Mutter den erwachsenden Sohn, sich und seiner freien Selbstbestimmung überließ, — also da, wo bei verkühlender Wärme des unmittelbar fürsorgenden klimatischen Natureinflusses der Mensch für sich selbst zu sorgen hatte, sehen wir diesen der Entfaltung seines Wesensfülle zureifen. Nur durch die Kraft desjenigen Bedürfnisses, das die umgebende Natur als überbesorgte Mutter ihm nicht sogleich beim Kaum-Entstehen ablauschte und stillte, sondern um dessen Befriedigung er selbst besorgt sein mußte, ward er sich dieses Bedürfnisses, somit aber auch seiner K r a f t bewußt. Dieses Bewußtsein erlangte er durch das Innewerden seines U n t e r s c h i e d e s v o n d e r N a t u r, — dadurch, daß sie, die ihm die Befriedigung seines Bedürfnisses nicht mehr d a r r e i c h t e, sondern der er es a b g e w i n n e n mußte, ihm Gegenstand der Beobachtung, Erforschung und Bewältigung wurde.

Der Fortschritt des menschlichen Geschlechtes in der Ausbildung der ihm innewohnenden Fähigkeiten, die Befriedigung seiner durch gesteigerte Tätigkeit wiederum gesteigerten Bedürfnisse der Natur abzugewinnen, ist die K u l t u r g e s c h i c h t e. In ihr entwickelt sich der Mensch im G e g e n s a t z e zur Natur, also

zur Unabhängigkeit von ihr. Nur der durch Selbsttätigkeit naturunabhängig gewordene Mensch ist der geschichtliche Mensch, und nur der geschichtliche Mensch hat aber die Kunst in das Leben gerufen, nicht der primitive, naturabhängige.

Die Kunst ist die höchste gemeinschaftliche Lebensäußerung des Menschen, der nach selbsterkämpfter Befriedigung seiner natürlichen Bedürfnisse sich der Natur in seiner Siegesfreude darstellt: seine Kunstwerke schließen gleichsam die Lücken, die sie für die freie Selbsttätigkeit des Menschen gelassen hatte; sie bilden somit den Abschluß der Harmonie ihrer Gesamterscheinung, in welcher nun der bewußte, unabhängige Mensch als ihre höchste Fülle mit eingeschlossen ist. Da, wo die Natur in ihrer Überfülle alles war, treffen wir daher weder den freien Menschen, noch die wahrhafte Kunst an; erst da, wo sie — wie wir sagten — jene Lücken ließ, wo sie somit Raum gab der freien Selbstentwicklung des Menschen und seiner aus Bedürfnis erwachsenden Tätigkeit, ward die Kunst geboren.

Allerdings hat somit die Natur auf die Geburt der Kunst eingewirkt, wie diese ja in ihrem höchsten Ausdrucke der verständnisvolle Abschluß, die bewußte Wiedervereinigung mit der vom Menschen erkannten Natur ist: jedoch nur dadurch, daß sie den Schöpfer der Kunst den Menschen, den Bedingungen überließ, die ihn zum Selbstbewußtsein treiben mußten, — und dies tat sie, indem sie von ihm zurückwich und einen nur bedingten Einfluß auf ihn ausübte, nicht dadurch, daß sie ihn im Schoße ihres vollsten, unbedingtesten Einflusses festhielt. Aus der überzärtlichen Mutter ward sie ihm eine verschämte Braut, die er durch Stärke und Liebenswürdigkeit für seinen — unendlich erhöhten — Liebesgenuß erst zu gewinnen hatte, und die nur durch seinen Geist und seine Kühnheit überwältigt, der Liebesumarmung sich überließ. Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wollüstigen Blumenlande Indien ward daher die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Ölbaumes von Attika stand ihre Wiege: — denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles — hier ward der wahre Mensch erst geboren. — —

Bei der Betrachtung der hellenischen Kulturgeschichte springen uns vor allem die Umstände in die Augen, welche die Entwicklung des Menschen zur höchsten Tätigkeit, und durch sie zur Unabhängigkeit von der Natur, und endlich von denjenigen beengenden menschlichen Verhältnissen, die seiner Natur am unmittelbarsten entsprungen waren, begünstigten. Diese Umstände finden wir allerdings sehr deutlich in der Beschaffenheit des Schauplatzes der hellenischen Geschichte gegeben; aber diese Beschaffenheit spricht sich entscheidend gerade darin aus, daß die Natur durch ihren Einfluß den Hellenen nicht verwöhnte, sondern ihrer Fürsorge ihn entwöhnte, daß sie ihn erzog, und nicht verzog, wie den weichlichen Asiaten. Alles übrige auf die hellenische Entwicklung entscheidend Einwirkende, bezieht sich auf die individuelle Mannigfaltigkeit der zahlreichen, dicht nebeneinandergedrängten, verschiedenen Nationalstämme, auf deren Individualität allerdings die Beschaffenheit ihrer Wohnorte wesentlich einwirkte, aber doch immer nur in dem, zu freier Tätigkeit treibenden Sinne, wie auf die Gesamtnation überhaupt, so daß das Werk der Bildung und Entwicklung dieser Individualitäten weit mehr der Geschichte als der Natur zuzuerkennen ist. Die bedingende Kraft der hellenischen Geschichte ist somit der tätige Mensch, und ihr schönstes Ergebnis, die Blüte hellenischen Selbstbewußtseins, die reinmenschliche Kunst, d. i. diejenige Kunst, die an dem wirklichen, sich als das höchste Produkt der Natur erkennenden Menschen ihren Stoff und Gegenstand fand. Die spätere bildende Kunst war der Luxus, der Überfluß der hellenischen Kunst: in ihr spendete die Blume des hellenischen Kunstwesens die reichen Säfte, die sie im reinmenschlichen Kunstwerk aus sich erzeugt und in ihrem keuschen Blütenkelche noch verschlossen hielt, als Überfülle an ihre Umgebung: sie ist die Samenvergeudung der überreichen, kraftstrotzenden hellenischen Kunst. Dieser Same fiel, von dem Menschen ab, wieder auf die umgebende klimatische Natur, und auf ihrem Boden, zwischen Gesträuch und Bäumen, auf Felsen, Fluren und Auen entsproßten diesem Samen die üppigen Gebilde menschlicher Kunst, die von der Überfülle menschlichen Vermögens zu uns bis in die heutige Zeit ihre Kunde gelangen ließen.

In der bildenden Kunst bezog sich der Mensch allerdings

wieder unmittelbar auf die umgebende klimatische Natur, jedoch immer nur darin, daß er sein Bedürfnis wie seine Kräfte gegen sie abwog, sein rein menschliches Ermessen und Gefallen mit der Notwendigkeit ihres Gebarens in Einklang setzte. Nur aber der freie, an sich selbst vollendete Mensch, wie er sich im Kampfe gegen die Sprödigkeit der Natur entwickelt hatte, verstand diese Natur, und wußte endlich die Überfülle seines Wesens zu einer, seiner Genußkraft entsprechenden, harmonischen Ergänzung der Natur zu verwenden. Die schöpferische Fähigkeit lag somit immer in dem naturunabhängigen Wesen des Menschen, ja in der Überfülle dieses Wesens, nicht aber in einer unmittelbar produktiven Einwirkung der klimatischen Natur, begründet.

Die Entäußerung jener Überfülle war aber auch der Todesgrund dieses kunstschöpferischen Menschen: je mehr er seinen Samen weithin über die Grenzen seines hellenischen Mutterlandes ausstreute, je weiter er diese Überfülle nach Asien ergoß, und von da zurück als üppigen Strom in die pragmatisch-prosaische, zu absoluter Genußsucht hingedrängte Römerwelt leitete, desto sichtbarer starb die Schöpferkraft dieses Menschen dahin, um endlich mit seinem Tode der Ehre eines abstrakten Gottes Platz zu machen, der zwischen den reichen Bild- und Bauwerken, die den Begräbnisplatz dieses Menschen schmückten, in melancholischem Unsterblichkeitsbehagen dahin wandelte. Von da ab regiert Gott die Welt — Gott, der die Natur zur Verherrlichung seines persönlichen Ruhmes gemacht hat. Aus dem unbegreiflichen Willen Gottes werden von nun an die menschlichen Dinge normiert, nicht mehr nach der Unwillkür und Notwendigkeit der Natur, — und es ist daher sehr unchristlich von unsern modernen christlichen Kunstproduzenten gedacht und gehandelt, wenn sie auf „Klima" und „natürlichen Boden" sich als verwehrende oder begünstigende Bedingungen für die Kunst berufen. — Betrachten wir, was unter Jehovas Fügung aus dem kunstfähigen Menschen geworden ist!

Das Erste, was uns beim Hinblick auf die Entwicklung der modernen Nationen in die Augen leuchtet, ist, daß diese Entwicklung nur höchst bedingt unter dem Einflusse der Natur, ganz unbedingt aber unter der verwirrenden, entstellenden Einwirkung einer fremden Zivilisation stattgefunden hat; daß also

unsre Kultur und Zivilisation nicht von Unten, aus dem Boden der Natur gewachsen, sondern von Oben, aus dem Himmel der Pfaffen und dem Corpus juris Justinians, eingefüllt worden ist.

Mit ihrem Eintritte in die Geschichte ward dem natürlichen Stamme der neueren europäischen Nationen das Reis des Römertumes und Christentumes aufgepfropft, und die Frucht des hieraus entstandenen künstlichen Gewächses, das in allseitig verkrüppelter Ungeheuerlichkeit auf- und auswuchs, genießen wir in unsrer heutigen barbarischen Zivilisation. Von vorn herein in ihrer Selbstentfaltung verhindert, vermögen wir gar nicht zu ermessen, zu welchen Gestaltungen die Ursprünglichkeit und klimatische Eigentümlichkeit jener Nationen sich hätten entwickeln können: wollen wir den Grad künstlerischer Bildung, dessen Erreichung auf dem Wege der Selbstentfaltung ihnen zuzutrauen sein dürfte, auch noch so gering annehmen (was aber durchaus ungerecht und einseitig wäre!), so haben wir uns hier jedoch gar nicht um diese Frage zu bekümmern, sondern bloß einzugestehen, daß eine solche ungestörte Selbstentwicklung durchaus nicht stattgefunden hat. Wer hiergegen einwenden will, daß allerdings unsre Eigentümlichkeit großen Einfluß auf die Gestaltung fremdüberkommener Kulturmomente gehabt habe, der hat vollkommen recht, wenn er z. B. behauptet, das Christentum von Nikäa sei ein andres als das von Berlin; sehr lächerlich würde er sich aber machen, wenn er — was auch schon einigen Gottseligen eingefallen ist — eine natürliche Disposition der Germanen zum Christentume aus dem Inhalte der Eddalieder nachweisen wollte.

Wohl ist im Entwicklungsgange der modernen Nationen ihre klimatische Originalität ebenfalls mit eingeflossen, und zwar aus dem unversiegbaren Strome des Volkes, aus seiner eigentümlichen Anschauungs- und Dichtungsweise; allein immer nur lückenhaft und unvollkommen, bruchstückweise und unselbständig hat der wahre Volksgeist unter den von oben und außen auf ihn drückenden Einflüssen sich kundgeben können. Unsre Bildung ist daher eine ganz widerspruchsvolle und konfuse, nicht Ergebnis der Natur und des Klimas, oder einer Kulturgeschichte, die sich in notwendiger Beziehung zu diesen gebildet hätte, sondern der Erfolg eines gewaltsamen Druckes gegen diese Natur,

die Abstraktion von Natur und Klima, des wahnsinnigen Kampfes zwischen Geist und Körper, Wollen und Können. Der öde Kampfplatz, auf dem diese verrückte Schlacht einhertobte, ist der Boden des Mittelalters: unentschieden, wie ihrer Natur nach sie bleiben mußte, schwankte die Schlacht hin und her, als uns die Türken zu Hilfe kamen, und die letzten Professoren der griechischen Kunst uns in das Abendland herüberjagten. Die Wiedergeburt, nicht also eine Geburt der Künste ging nun vor sich: der letzte Rest griechischer Kunstschönheit ward uns gelehrt. Die Leichensteine auf den Grabstätten der längst verstorbenen griechischen Kunst, jene von Sturm und Wetter zernagten, alles lebendigen farbigen Schmuckes beraubten Stein- und Erzbildungen — erklärten uns diese Gelehrten, so gut sie eben selbst sie noch verstanden. Waren jene Monumente, wie wir sagten, nur die Grabsteine des einst lebendigen hellenischen Kunstmenschen, — die letzte, geisterhaft verblichene Todesabstraktion von seinem einstigen warmfühlenden, schöntätigen Leben, — so lernten wir an ihnen selbst die Kunst eben nur wieder als einen abstrakten Begriff kennen, den wir — wie vorher den unsinnlichen Himmelsgott — von oben herein in das wirkliche Leben eingießen zu müssen glaubten. Aus diesem abstrakten Begriffe ist nun unsre moderne Kunst konstruiert worden, wohlgemerkt aber: unsre bildende Kunst, d. h. die der bildenden Kunst der Griechen, die an und für sich schon nur der Luxus der griechischen Kunst war, aus Bedürfnis des Luxus wiederum nur nachgeahmte, und zwar nicht nachgeahmt nach der Fülle, mit der sie einst aus dem Leben hervorging, lebendig und blühend dastand, — sondern nach der kümmerlichen Entstellung, in der sie sich uns nach den Unwettern der Zeit, und aus ihrem Zusammenhange mit Natur und Umgebung gerissen, bruchstückweise und willkürlich da- und dorthin zerstreut, darbot. Nun bringen wir diese, ihres schützenden und wärmenden Farbenschmuckes beraubten Monumente, nackt und frosterstarrt in den christlich germanischen Sand der Mark Brandenburg geschleppt, stellen sie zwischen die windigen Kiefern von Sanssouci auf, und klappern mit den Zähnen einen gelehrten Seufzer über die Ungunst des Klimas hervor: daß aber unter dieser Ungunst unsre Berliner Kunstgelehrten noch nicht vollständig verrückt geworden sind, das schreiben wir mit Recht der unverdienten Gnade Gottes zu!

Allerdins haben diese Gelehrten nun recht, wenn sie, das Werk ihrer luxuriösen Willkür betrachtend, finden, daß wir in diesem Werke stümperhaft, unselbständig und ohne Notwendigkeit verfahren, daß in unserm Klima die nachgeahmte bildende Kunst der Griechen nur ein Treibhausgewächs, nicht aber eine natürliche Pflanze sein kann. Aus dieser Einsicht kann einem Vernünftigen aber doch nur einleuchten, daß unsre ganze Kunst eben nichts wert ist, weil sie keine aus unserm wirklichen Wesen und in harmonisch ergänzender Zusammenwirkung mit der uns umgebenden klimatischen Natur hervorgegangen ist; keinesweges ist jedoch damit bewiesen, daß in unserm Klima eine unsern wahren menschlichen Bedürfnissen entsprechende Kunst nicht sich entfalten könnte, denn wir sind ja noch gar nicht dazugekommen, ungestört nach unserm gemeinschaftlichen Bedürfnisse uns künstlerisch zu entwickeln!

Der Hinblick auf unsre Kunst lehrt uns also, daß wir durchaus nicht unter der Einwirkung der klimatischen Natur, sondern der von dieser Natur gänzlich abliegenden Geschichte stehen. Daß unsre heutige Geschichte von denselben Menschen gemacht wird, die einst auch das griechische Kunstwerk hervorbrachten, davon haben wir uns nun ganz deutlich zu überzeugen und eben nur zu erforschen, was diese Menschen so grundverschieden gemacht hat, daß jene Werke der Kunst, wir nur Waren luxuriöser Industrie schufen. Dann aber werden wir auch erkennen, wie unser Wesen im Grunde doch wieder ein gemeinschaftliches ist, wie unsre Ausgangspunkte zwar ganz verschieden sind, die Endpunkte aber, wenn auch ebenfalls verändert, doch wieder zusammenfallen müssen. Der Grieche, aus dem Schoße der Natur hervorgehend, gelangte zur Kunst, als er sich von dem unmittelbaren Einflusse der Natur unabhängig gemacht hatte; wir, von der Natur gewaltsam abgelenkt, und aus der Dressur einer himmlischen und juristischen Zivilisation hervorgegangen, werden erst zur Kunst gelangen, wenn wir dieser Zivilisation vollständig den Rücken kehren und mit Bewußtsein uns wieder in die Arme der Natur werfen.

Nicht der Betrachtung der klimatischen Natur, sondern des Menschen, des einzigen Schöpfers der Kunst, haben wir uns daher zuzuwenden, um genau zu erkennen, was diesen heutigen europäischen Menschen kunstunfähig gemacht hat, und als diese

übel wirkende Macht erkennen wir dann mit voller Bestimmtheit unsre, gegen alles Klima ganz gleichgültige Zivilisation. Nicht unsre klimatische Natur hat die übermütig kräftigen Völker des Nordens, die einst die römische Welt zertrümmerten, zu knechtischen, stumpfsinnigen, blödblickenden, schwachnervigen, häßlichen und unsauberen Menschenkrüppeln herabgebracht, — nicht sie hat aus den uns unerkennbaren, frohen tatenlustigen, selbstvertrauenden Heldengeschlechtern unsre hypochondrischen, feigen und kriechenden Staatsbürgerschaften gemacht, — nicht sie hat aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unsern skrophulösen, aus Haut und Knochen gewebten Leineweber, aus jenem Siegfried einen Gottlieb, aus Speerschwingern Dütendreher, Hofräte und Herrjesusmänner zustande gebracht, — sondern der Ruhm dieser glorreichen Werkes gehört unsrer pfäffischen Pandektenzivilisation mit all' ihren herrlichen Resultaten, unter denen, neben unsrer Industrie, auch unsre unwürdige, Herz und Geist verkümmernde Kunst ihren Ehrenplatz einnimmt, und welche schnurgerade aus jener, unsrer Natur ganz fremden Zivilisation, nicht aber aus der Notwendigkeit dieser Natur herzuleiten sind.

Nicht jener Zivilisation, sondern der zukünftigen, unsrer klimatischen Natur im richtigen Verhältnisse entsprechenden, wirklichen und wahren Kultur wird demnach aber auch erst das Kunstwerk entblühen, dem jetzt Luft und Atem versagt ist, und auf dessen eigentümliche Beschaffenheit wir gar nicht eher Schlüsse zu ziehen vermögen, als bis wir Menschen, die Schöpfer dieses Kunstwerkes, uns nicht im vernünftigen Einklange mit dieser Natur entwickelt denken können.

Aus dem Kerne unsrer Geschichte haben wir daher für jetzt auf unsre Zukunft zu schließen; aus dem Wesen der Menschen, wie sie sich in der Geschichte nur unter dem allerbedingtesten Einflusse der Natur zu freier Selbstbestimmung herausarbeiten, haben wir zu forschen, wie diese freien, wahrhaftigen Menschen der Zukunft sich in der Kunst zur Natur verhalten werden.

Welcher ist nun der Kern dieser Geschichte?

Gewiß fehlen wir nicht, wenn wir in Kürze ihn so bezeichnen: —

Im Griechentume entwickelt sich der Mensch zur vollen,

bewußten Selbstunterscheidung von der Natur: das künstlerische Monument, in welchem dieser selbstbewußte Mensch sich vergegenständlichte, ist die farblose Marmorstatue, — der in Stein ausgesprochene Begriff der reinen menschlichen Form, welchen die Philosophie wiederum vom Steine ab- und in die reine Abstraktion des menschlichen Wesens auflöste. Diesem einsamen, endlich nur noch im Begriffe existierenden Menschen, in welchem — bei sinnlich unvorhandener Gemeinsamkeit der Gattung — das Wesen der reinen Persönlichkeit als Wesen der Gattung vorgestellt war, goß das populäre Christentum den Lebenshauch leidenschaftlicher Herzenssehnsucht ein. Der Irrtum des Philosophen ward zum Wahnsinn der Masse; der Schauplatz seiner Raserei ist das Mittelalter: auf ihm sehen wir den von der Natur losgelösten Menschen, sein persönliches egoistisches, und als solches ohnmächtiges, Wesen für das Wesen der menschlichen Gattung haltend, mit Gier und Hast durch physische und moralische Selbstverstümmelung seiner Erlösung in Gott nachjagen, unter welchem er das in Wahrheit vollkommene Wesen der menschlichen Gattung und der Natur nach unwillkürlichem Irrtume begriff. Als einzig mögliche wahre, daher auch unbewußt, und endlich bewußt erstrebte Erlösung aus diesem Zustande der Unseligkeit erkennen wir nun das Aufgeben des egoistischen Wesens des Individuums in das gemeinsame Wesen der menschlichen Gattung, die Versinnlichung des abstrakten Begriffes des Menschen in dem wirklichen, wahren und beseligenden Gemeinwesen der Menschen. War somit der Kern der asiatischen, bis zum Abschlusse der griechischen, Geschichte das aus der Natur herauswachsende Wesen des Menschen, so ist der Kern der neueren europäischen Geschichte die Auflösung dieses Begriffes in die Wirklichkeit der Menschen.

Den Menschen nun, die sich als Gattung einig und allvermögend wissen, stellt sich aber auch nicht mehr diese oder jene besondere klimatische Naturbeschaffenheit als bedingte Schranke entgegen: ihnen, als einiger Gattung, setzt nur die ebenfalls einige, gesamte Natur der Erde eine Schranke. Dieser ganzen Erdnatur, wie sie im Zusammenhange mit dem ganzen Weltall von ihnen erkannt worden ist, wenden sich nun die gemeinsamen Menschen der Zukunft zu, nicht aber mehr als zu ihrer Schranke — wie dem getrennten Egoisten seine besondere Naturumgebung

erschien, — sondern als zu der Bedingung ihres Daseins, Lebens und Schaffens.

Erst in diesem großen, beglückenden Zusammenhange werden wir zu wahrer künstlerischer Schöpferkraft gelangen; erst wenn die Künstler vorhanden sind, wird auch die Kunst vorhanden sein. Diese Künstler sind aber die Menschen, nicht Bäume, Wässer oder Himmelsstriche. Diese gemeinsamen künstlerischen Menschen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmonischen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur ihre Kunstwerke schaffen, und zwar gerade nach der Beschaffenheit und Eigentümlichkeit, die das besondere Bedürfnis der besonderen Eigentümlichkeit der Natur gegenüber hervorruft und bedingt, von der Grundlage dieser Besonderheit aber bis zum gemeinsamen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur — als zu ihrer höchsten Fülle — vorschreitend.

Ehe jedoch die Menschen nicht wieder aus Bedürfnis Kunstwerke schaffen, sondern wie jetzt aus Luxus und Willkür, werden sie auch nicht wissen, ihre Werke mit der Natur in notwendigen Einklang zu setzen: schaffen sie aber aus Bedürfnis — und das wahre Bedürfnis der Kunst kann nur ein gemeinsames sein —, so wird kein Klima der Erde, das überhaupt den Menschen zuläßt, sie für das Kunstwerk behindern, im Gegenteil, die Sprödigkeit der klimatischen Natur wird ihren reinmenschlichen Kunsteifer nur fördern.

Der Einwurf dagegen, daß selbst zur Erzeugung des Kunstbedürfnisses besonders begünstigende klimatische Einwirkungen — wie jonischer Himmel — notwendig seien, ist in dem Sinne, in dem er heutzutage hervorgebracht wird, borniert oder heuchlerisch, und seinem Inhalte nach unmenschlich. Überall, wo das Klima nicht verwehrt, daß es starke und freie Menschen gibt, wird es auch nicht hindern, daß diese Menschen schön seien und das Bedürfnis der Kunst empfinden. Das Fatum des Klimas ist nur da wirklich anzuerkennen, wo es durch die Unbezwingbarkeit seines Einflusses den Menschen gar nicht aufkommen, sondern nur das menschliche Tier vegetieren läßt: auch diese Tiere werden einst im Fortschritte der wahren Kultur verschwinden, wie ihrer so viele Arten schon jetzt verschwunden, oder durch Austausch des Klimas und Vermischung der Arten zum normalen Menschen herangewachsen sind. Wo aber,

wie gesagt, die Menschen bis zur Überwindung ihrer Abhängigkeit von der klimatischen Natur gelangen, werden sie, in immer ausgedehnterer geschichtlicher Berührung mit allen, zu gleicher Unabhängigkeit gelangten Menschen, notwendig auch bis zur Überwindung jeder Abhängigkeit von denjenigen Bedrückungen fortschreiten, welche als Ergebnisse irrtümlicher Vorstellungen aus den Zeiten jenes Befreiungskampfes von der Natur ihnen verblieben, und als hemmende Autoritätsgewalten das religiöse wie politische Gewissen der Menschheit beherrschten. Das gemeinsame religiöse Bewußtsein jener Menschen der Zukunft muß daher notwendig diesen Ausdruck gewinnen:

> Es gibt keine höhere Kraft als die gemeinschaftliche der Menschen; es gibt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen.
>
> Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit, denn es gibt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche.

Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlöserin, ohne welche die Kraft Rohheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist somit — die Liebe; nicht jedoch jene geoffenbarte, von oben herein uns verkündete, gelehrte und anbefohlene, — deshalb auch nie wirklich gewordene — wie die christliche, sondern die Liebe, die aus der Kraft der unentstellten, wirklichen menschlichen Natur hervorgeht; die in ihrem Ursprunge nichts andres als die tätigste Lebensäußerung dieser Natur ist, die sich in reiner Freude am sinnlichen Dasein ausspricht, und, von der Geschlechtsliebe ausgehend, durch die Kindes-, Bruder- und Freundesliebe bis zur allgemeinen Menschenliebe fortschreitet.

Diese Liebe ist denn auch die Grundlage aller wahren Kunst, denn nur durch sie entsproßt die natürliche Blüte der Schönheit dem Leben. Auch die Schönheit ist uns jetzt nur ein abstrakter Begriff, und zwar nicht einmal ein vom wirklichen Leben, sondern von der erlernten griechischen Kunst, abgezogener Begriff. Was nur in der Freude und mit dem Verlangen aller Sinne empfunden und gefühlt werden kann, das ist zum Gegenstand der Spekulation in der Ästhetik geworden, und de

Definition des Metaphysikers gegenüber, seufzt unser moderner Kunstgelehrter wiederum nach jonischen Himmelsstrichen, unter denen (seinem Bedünken nach) einzig die Schönheit gedeihen konnte. Wiederum hat er unwillkürlich nur das einzig uns verbliebene, matt verblichene Verbindungsband der griechischen Kunst mit unsrer Zeit, die bildende Kunst, vor Augen, und namentlich auch das natürliche Material, aus dem sie bildete: er vergißt somit wiederum, daß der Bildner jener Statuen zuerst und vor allem künstlerischer Mensch war, und daß er in jenen Werken nur das wirkliche Kunstwerk nachahmte, welches er an und mit seinem eigenen, warmen, lebendigen Leibe ausgeführt hatte. Die Schönheit, welcher der Bildner endlich marmorne Monumente setzte, hatte er zuvor mit höchster Freude der Sinne wirklich empfunden und genossen; dieser Genuß war ihm ein unwillkürliches Bedürfnis gewesen, und dieses Bedürfnis war kein andres als — die Liebe. Wie hoch sich dieses Liebesbedürfnis bei dem besonderen Volke der Hellenen steigern konnte, dies erfahren wir aus dem Gange seiner geschichtlichen Entwicklung: es blieb — weil es eben nur das Bedürfnis eines besonderen Volkes war — im Egoismus haften, und konnte daher seine Kraft endlich nur gewissermaßen mutwillig vergeuden, um nach dieser Vergeudung, durch Gegenliebe nicht erneuert, in philosophischer Abstraktion zu ersterben. Ermessen wir nun dagegen, welcher der unwillkürliche Drang der geschichtlichen Menschen der Gegenwart ist, — erkennen wir, daß sie ihre Erlösung nur durch die Verwirklichung Gottes in der sinnlichen Wahrheit der menschlichen Gattung erreichen können, — daß ihr inbrünstiges Bedürfnis sich nur in der allgemeinen Menschenliebe zu stillen vermag, und daß sie mit unfehlbarer Notwendigkeit zu dieser Befriedigung gelangen müssen, — so haben wir mit voller Sicherheit auch auf ein zukünftiges Lebenselement zu schließen, in welchem die Liebe, ihr Bedürfnis bis in die weitesten Kreise der Allmenschlichkeit ausdehnend, ganz ungeahnte Werke schaffen muß, die, von dem unerhört mannigfaltigsten, aber wirklich empfundenen und lebendigen Schönheitsgefühle gebildet, jene uns verbliebenen Reste griechischer Kunst zum unbeachtenswerten Spielkram für läppische Kinder machen müssen.

Schließen wir demnach also: —

Was der Mensch liebt, das gilt ihm für schön; was krä
tige, freie Menschen, die in der Gemeinschaftlichkeit ganz da
sind, was sie ihrem Wesen nach sein können, gemeinschaftli
lieben, das ist aber wirklich schön: keinen anderen natürliche
Maßstab gibt es für die wirkliche — nicht eingebildete — Schön
heit. In der Freude an dieser Schönheit werden die zukünftige
Menschen Kunstwerke schaffen, wie sie zur Befriedigung ihre
unendlich gesteigerten Bedürfnisses sie werden schaffen müsse
Überall, und in jedem Klima, werden diese Werke gerade
beschaffen sein, wie sie dem rein menschlichen Bedürfnisse de
klimatischen Natur gegenüber zu entsprechen haben: sie werde
deshalb schön und vollkommen sein, weil sich das höchste Be
dürfnis des Menschen in ihnen befriedigt. Im schrankenlose
Verkehr der zukünftigen Menschen werden sich aber alle die in
dividuellen Eigentümlichkeiten, wie sie dem menschlichen Be
dürfnisse nach der Besonderheit des Klimas entsprungen sin
— sobald sie sich zur Höhe des allgemein Menschlichen
daher allgemein Verständlichen, erhoben haben —
gegenseitig anregend und befruchtend mitteilen, und in diese
Austausche zu gemeinsamen, allmenschlichen Kunstwerken heran
blühen, von deren Fülle und Herrlichkeit unser, heute noch s
beschränkter, ewig nur am Alten und Toten klebender Kuns
verstand sich gar keine Vorstellung zu machen vermag.

Muß nun, um solches Werk der Zukunft zu ermögliche
die Erde die Menschen wieder in ihren Schoß nehmen und, mi
sich selbst, sie neu gebären?

Wahrlich! damit würde sie uns einen argen Streich spielen
— denn gewiß würde dann die Erdnatur nur alle die Be
dingungen vernichten, die gerade so, wie sie jetzt vorhanden sind
uns, bei richtigem Verständnis, die Notwendigkeit einer Ge
staltung der menschlichen Zukunft zeigen, wie wir sie hier an
gedeutet haben. Denn nicht eher fassen wir Hoffnung, Mu
und zuversichtlichen Glauben an die Zukunft, als bis wir un
überzeugen, daß die Erfüllung unsrer Geisteswünsche nicht vo
der früheren irrigen Voraussetzung abhängt, die Menschen
hätten nötig so zu sein, wie sie unsern willkürlichen, imme
nur von der Vergangenheit abstrahierten, Begriffen nach sein
sollten, sondern von dem Wissen, daß sie gerade nur so z
sein brauchen, wie sie ihrer Natur nach sein können, und des

halb sein sollen und — werden. Nicht Engel, sondern eben Menschen!

Das Klima, von dem als grundbedingend für die Kunst hier vernünftiger Weise allein nur die Rede sein kann, ist daher:

Das wirkliche — nicht eingebildete — Wesen der menschlichen Gattung.

Oper und Drama.

Vorwort zur ersten Auflage.

Ein Freund teilte mir mit, daß ich mit dem bisherigen Aus
spruche meiner Ansichten über die Kunst bei vielen weniger da
durch Ärgernis erregt hätte, daß ich den Grund der Unfrucht
barkeit unsers jetzigen Kunstschaffens aufzudecken mich bemühte
als dadurch, daß ich die Bedingungen künftiger Fruchtbarkei
desselben zu bezeichnen strebte. Nichts kann unsre Zuständ
treffender charakterisieren, als diese gemachte Wahrnehmung. Wi
fühlen alle, daß wir nicht das Rechte tun, und stellen dies somi
auch nicht in Abrede, wenn es uns deutlich gesagt wird; nu
wenn uns gezeigt wird, wie wir das Rechte tun könnten, un
daß dieses Rechte keineswegs etwas Menschenunmögliches
sondern ein sehr wohl Mögliches, und in Zukunft sogar Not
wendiges sei, fühlen wir uns verletzt, weil uns dann, müßten wi
jene Möglichkeit einräumen, der entschuldigende Grund für da
Beharren in unfruchtbaren Zuständen benommen wäre; den
uns ist wohl so viel Ehrgefühl anerzogen, nicht träge und fei
erscheinen zu wollen; wohl aber mangelt es uns an dem natür
lichen Stachel der Ehre zu Tätigkeit und Mut. — Auch die
Ärgernis werde ich durch die vorliegende Schrift wieder hervor
rufen müssen, und zwar um so mehr, als ich mich bemühe, i
ihr nicht nur allgemeinhin — wie es in meinem „Kunstwerk
der Zukunft" geschah —, sondern mit genauem Eingehen au
das Besondere die Möglichkeit und Notwendigkeit eines gedeih

sicheren Kunstschaffens im Gebiete der Dichtkunst und Musik nachzuweisen.

Fast muß ich aber fürchten, daß ein andres Ärgernis diesmal überwiegen werde, und zwar das, welches ich in der Darlegung der Unwürdigkeit unsrer modernen Opernzustände gebe. Viele, die es selbst gut mit mir meinen, werden es nicht begreifen können, wie ich es vor mir selbst vermochte, eine berühmte Persönlichkeit unsrer heutigen Opernkomponistenwelt auf das Schonungsloseste anzugreifen, und dies in der Stellung als Opernkomponist, in der ich selbst mich befinde und den Vorwurf des unbezähmtesten Neides leicht auf mich ziehen müßte.

Ich leugne nicht, daß ich lange mit mir gekämpft habe, ehe ich mich zu dem, was ich tat, und wie ich es tat, entschloß. Ich habe alles, was in diesem Angriff enthalten war, jede Wendung des zu Sagenden, jeden Ausdruck, nach der Abfassung ruhig überlesen und genau erwogen, ob ich es so der Öffentlichkeit übergeben sollte, — bis ich mich endlich davon überzeugte, daß ich — bei meiner haarscharf bestimmten Ansicht von der wichtigen Sache, um die es sich handelt — nur feig und unwürdig selbstbesorgt sein würde, wenn ich mich über jene glänzendste Erscheinung der modernen Opernkompositionswelt nicht gerade so ausspräche, als ich es tat. Was ich von ihr sage, darüber ist unter den meisten ehrlichen Künstlern längst kein Zweifel mehr: nicht aber der versteckte Groll, sondern eine offen erklärte und bestimmte motivierte Feindschaft ist fruchtbar; denn sie bringt die nötige Erschütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren sondert, und sichtet, was zu sichten ist. Nicht aber diese Feindschaft bloß um ihrer selbst willen zu erheben war meine Absicht, sondern ich mußte sie erheben, da ich nach meinen, bisher nur allgemeinhin ausgesprochenen Ansichten jetzt noch die Notwendigkeit fühlte, mich genau und bestimmt im Besonderen kundzugeben, denn es liegt mir daran, nicht nur anzuregen, sondern mich auch vollkommen verständlich zu machen. Um mich verständlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendste Erscheinungen unsrer Kunst mit dem Finger hinweisen; diesen Finger konnte ich aber nicht wieder einziehen und mit der geballten Faust in die Tasche stecken, sobald diejenige Erscheinung sich zeigte, an der sich uns ein notwendig zu lösender Irrtum in der Kunst am ersichtlichsten darstellt, und die, je glänzender sie

sich zeigt, desto mehr das befangene Auge blendet, das vollkommen klar sehen muß, wenn es nicht vollständig erblinden soll. Wäre ich somit in der einzigen Rücksicht für diese eine Persönlichkeit befangen geblieben, so konnte ich die vorliegende Arbeit, zu der ich mich, meiner Überzeugung nach, verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder ich mußte ihre Wirkung absichtlich verstümmeln, denn ich hätte das Ersichtlichste und für das genaue Ersehen Notwendigste mit Bewußtsein verhüllen müssen.

Welches nun auch das Urteil über meine Arbeit sein werde, eines wird ein jeder, auch der Feindgesinnteste, zugestehen müssen, und das ist der Ernst meiner Absicht. Wem ich diesen Ernst durch das Umfassende meiner Darstellung mitzuteilen vermag, der wird mich für jenen Angriff nicht nur entschuldigen, sondern er wird auch begreifen, daß ich ihn weder aus Leichtsinn, noch weniger aber aus Neid unternommen habe; er wird mich auch darin rechtfertigen, daß ich bei der Darstellung des Widerlichen in unseren Kunsterscheinungen den Ernst vorübergehend mit der Heiterkeit der Ironie vertauschte, die uns ja einzig den Anblick des Widerwärtigen erträglich machen kann, während sie auf der andern Seite immer noch am mindesten verletzt.

Selbst von jener künstlerischen Persönlichkeit hatte ich aber nur die Seite anzugreifen, mit der sie unsern öffentlichen Kunstzuständen zugekehrt ist: erst nachdem ich sie mir nur von dieser Seite her vor die Augen stellte, vermochte ich meinem Blicke, wie es hier nötig war, gänzlich die andre Seite zu verbergen, mit der sie Beziehungen zugekehrt steht, in denen auch ich einst mit ihr mich berührte, die von der künstlerischen Öffentlichkeit aber so vollkommen abgewandt liegen, daß sie nicht vor diese zu ziehen sind, — selbst wenn es mich fast dazu drängte, zu gestehen, wie auch ich mich einst irrte, — ein Geständnis, das ich gern und unumwunden leiste, sobald ich mich meines Irrtumes bewußt geworden bin.

Konnte ich mich nur hierbei vor meinem Gewissen rechtfertigen, so hatte ich die Einwürfe der Klugheit um so weniger zu beachten, als ich mir vollkommen darüber klar sein muß, daß ich von da an, wo ich in meinen künstlerischen Arbeiten die Richtung einschlug, die ich mit dem vorliegenden Buche als Schriftsteller vertrete, vor unsern öffentlichen Kunstzuständen in di

Achtung verfiel, in der ich mich heute politisch und künstlerisch zugleich befinde, und aus der ich ganz gewiß nicht als Einzelner erlöst werden kann. —

Aber ein ganz andrer Vorwurf könnte mir noch von denen gemacht werden, die das, was ich angreife, in seiner Nichtigkeit für so ausgemacht halten, daß es sich nicht der Mühe eines so umständlichen Angriffes verlohne. Diese haben durchaus unrecht. Was sie wissen, wissen nur wenige; was diese wenigen aber wissen, das wollen wiederum die meisten von ihnen nicht wissen. Das Gefährlichste ist die Halbheit, die überall ausgebreitet ist, jedes Kunstschaffen und jedes Urteil befangen hält. Ich mußte mich aber im besonderen scharf und bestimmt auch nach dieser Seite hin aussprechen, weil es mir eben nicht sowohl an dem Angriffe lag, als an dem Nachweise der künstlerischen Möglichkeiten, die sich deutlich erst darstellen können, wenn wir auf einen Boden treten, von dem die Halbheit gänzlich verjagt ist. Wer aber die künstlerische Erscheinung, die heutzutage den öffentlichen Geschmack beherrscht, für eine zufällige, zu übersehende, hält, der ist im Grunde ganz in demselben Irrtume befangen, aus welchem jene Erscheinung in Wahrheit sich herleitet, — und dies eben zu zeigen, war die nächste Absicht meiner vorliegenden Arbeit, deren weitere Absicht von denen gar nicht gefaßt werden kann, die sich zuvor nicht über die Natur jenes Irrtumes vollständig aufgeklärt haben.

Hoffnung, so verstanden zu werden, wie ich es wünsche, habe ich nur bei denen, die den Mut haben, jedes Vorurteil zu brechen. Möge sie mir bei vielen erfüllt werden!

Zürich, im Januar 1851.

Einleitung.

Keine Erscheinung kann ihrem Wesen nach eher vollständig begriffen werden, als sie bis selbst zur vollsten Tatsache geworden ist; ein Irrtum wird nicht eher gelöst, als bis alle Möglichkeiten seines Bestehens erschöpft, alle Wege, innerhalb dieses Bestehens zur Befriedigung des notwendigen Bedürfnisses zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind.

Als ein unnatürliches und nichtiges konnte uns das Wesen der Oper erst klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarsten und widerwärtigsten Erscheinung kam; der Irrtum, welcher der Entwicklung dieser musikalischen Kunstform zugrunde liegt, konnte uns erst einleuchten, als die edelsten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinthes durchforscht, nirgend aber den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrtumes fanden, — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt wurde.

Die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Öffentlichkeit, ist ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden; sie klagten aber nur die Verderbtheit des Geschmacks und die Frivolität derjenigen Künstler, die sie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche, und diese Frivolität demnach eine ganz notwendige Erscheinung war. Wenn die Kritik das wäre, was sie sich meistens einbildet zu sein, so müßte sie längst das Rätsel des Irrtumes gelöst und den Widerwillen des ehrlichen Künstlers gründlich gerechtfertigt haben. Statt dessen hat auch sie nur den Instinkt dieses Widerwillens empfunden, an die Lösung des Rätsels aber ebenso befangen nur herangetappt, als der Künstler selbst innerhalb des Irrtumes nach Ausweggängen sich bewegte.

Das große Übel für die Kritik liegt hierbei in ihrem Wesen selbst. Der Kritiker fühlt in sich nicht die drängende Notwendigkeit, die den Künstler selbst zu der begeisterten Hartnäckigkeit treibt, in der er endlich ausruft: so ist es und nicht anders! Der Kritiker, will er hierin dem Künstler nachahmen, kann nur in den widerlichen Fehler der Anmaßung verfallen, d. h. des zuversichtlich gegebenen Ausspruches irgend einer Ansicht von der Sache, in der er nicht mit künstlerischem Instinkte empfindet, sondern über die er mit bloß ästhetischer Willkür Meinungen äußert, an deren Geltendmachung ihm vom Standpunkte der abstrakten Wissenschaft aus liegt. Erkennt nun der Kritiker seine richtige Stellung zur künstlerischen Erscheinungswelt, so fühlt er sich zu jener Scheu und Vorsicht angehalten, in der er immer nur Erscheinungen zusammenstellt und das Zusammengestellte wieder neuer Forschung übergibt, nie aber das entscheidende

Wort mit enthusiastischer Bestimmtheit auszusprechen wagt. Die Kritik lebt somit vom „allmählichen“ Fortschritte, d. h. der ewigen Unterhaltung des Irrtumes; sie fühlt, wird der Irrtum gründlich gebrochen, so tritt dann die wahre, nackte Wirklichkeit ein, die Wirklichkeit, an der man sich nur noch erfreuen, über die man aber unmöglich mehr kritisieren kann, — gerade wie der Liebende in der Erregtheit der Liebesempfindung ganz gewiß nicht dazu kommt, über das Wesen und den Gegenstand seiner Liebe nachzudenken. An diesem vollen Erfülltsein von dem Wesen der Kunst muß es der Kritik, so lange sie besteht und bestehen kann, ewig gebrechen; sie kann nie ganz bei ihrem Gegenstande sein, mit einer vollen Hälfte muß sie sich immer abwenden, und zwar mit der Hälfte, die ihr eigenes Wesen ist. Die Kritik lebt vom „Doch“ und „Aber“. Versenkte sie sich ganz auf den Grund der Erscheinungen, so müßte sie mit Bestimmtheit nur dies Eine aussprechen können, eben den erkannten Grund, — vorausgesetzt, daß der Kritiker überhaupt die nötige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenstande, habe: dies Eine ist aber gemeinhin der Art, daß, mit Bestimmtheit ausgesprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müßte. So hält sie sich vorsichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an die Oberfläche der Erscheinung, ermißt ihre Wirkung, wird bedenklich, und — siehe da! — das feige, unmännliche „Jedoch“ ist da, die Möglichkeit unendlicher Unbestimmtheit und Kritik ist von Neuem gewonnen!

Und doch haben wir jetzt alle Hand an die Kritik zu legen; denn durch sie allein kann der, durch die Erscheinungen enthüllte, Irrtum einer Kunstrichtung uns zum Bewußtsein kommen; nur aber durch das Wissen von einem Irrtume werden wir seiner ledig. Hatten die Künstler unbewußt diesen Irrtum genährt und endlich bis zur Höhe seiner ferneren Unmöglichkeit gesteigert, so müssen sie, um ihn vollkommen zu überwinden, eine letzte männliche Anstrengung machen, selbst Kritik zu üben; so vernichten sie den Irrtum und heben die Kritik zugleich auf, um von da ab wieder, und zwar erst wirklich, Künstler zu werden, die sorgenlos dem Drange ihrer Begeisterung sich überlassen können, unbekümmert um alle ästhetische Definition ihres Vorhabens. Der Augenblick, der diese Anstrengung gebieterisch fordert, ist aber jetzt erschienen: wir müssen tun, was wir nicht lassen

dürfen, wenn wir nicht in verächtlichem Blödsinn zugrunde gehen wollen. —

Welcher ist nun der von uns allen geahnte, noch nicht aber gewußte Irrtum? —

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhausschen „Gegenwart": „Die moderne Oper". Der Verfasser stellt alle bezeichnenden Erscheinungen der modernen Oper auf kenntnisvolle Weise zusammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geschichte des Irrtumes und seiner Enthüllung; er bezeichnet diesen Irrtum fast mit dem Finger, enthüllt ihn fast vor unsren Augen, und fühlt sich wieder so unvermögend, seinen Grund mit Bestimmtheit auszusprechen, daß er dagegen es vorziehen muß, auf dem Punkte des notwendigen Ausspruches angekommen, sich in die allerirrigsten Darstellungen der Erscheinung selbst zu verlieren, um so gewissermaßen den Spiegel wieder zu trüben, der bis dahin uns immer heller entgegenleuchtete. Er weiß, daß die Oper keinen geschichtlichen (soll heißen: natürlichen) Ursprung hat, daß sie nicht aus dem Volke, sondern aus künstlerischer Willkür entstanden ist; er errät den verderblichen Charakter dieser Willkür ganz richtig, wenn er es als einen argen Mißgriff der meisten jetzt lebenden deutschen und französischen Opernkomponisten bezeichnet, „daß sie auf dem Wege der musikalischen Charakteristik Effekte anstreben, die man allein durch das verstandesscharfe Wort der dramatischen Dichtung erreichen kann"; er kommt auf das wohlbegründete Bedenken hin, ob die Oper nicht wohl an sich ein ganz widerspruchvolles und unnatürliches Kunstgenre sei; er stellt in den Werken Meyerbeers — allerdings hier fast schon ohne Bewußtsein — diese Unnatur als bis auf die unsittlichste Spitze getrieben dar, — und, statt nun das Notwendige, von jedem fast schon Gewußte, rund und kurz auszusprechen, sucht er plötzlich der Kritik ein ewiges Leben zu bewahren, indem er sein Bedauern darüber ausspricht, daß Mendelssohns früher Tod die Lösung des Rätsels verhindert, d. h. hinausgeschoben hätte! — Was spricht der Kritiker mit diesem Bedauern aus? Doch nur die Annahme, daß Mendelssohn, bei seiner feinen Intelligenz und seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, entweder imstande hätte sein müssen, eine Oper zu schreiben, in welcher

die herausgestellten Widersprüche dieser Kunstform glänzend widerlegt und ausgesöhnt worden, oder aber dadurch, daß er trotz jener Intelligenz und Befähigung dies nicht vermögend gewesen wäre, diese Widersprüche endgültig bezeugt, das Genre somit als unnatürlich und nichtig dargestellt hätte? — Diese Darlegung glaubte der Kritik also nur von dem Wollen einer besonders befähigten — musikalischen — Persönlichkeit abhängig machen zu können? War Mozart ein geringerer Musiker? Ist es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück seines „Don Juan"? Was aber hätte Mendelssohn im glücklichsten Falle andres vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozartschen an Vollendung gleichkämen? Oder will der Kritiker etwas andres, will er mehr, als Mozart leistete? — In der Tat, das will er: er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Dramas, er will — genau genommen — das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz. An wen stellt aber er diese Forderung? An den Musiker! — Den ganzen Gewinn seines einsichtsvollen Überblickes der Erscheinungen der Oper, den festen Knoten, zu dem er alle Fäden der Erkenntnis in seiner geschickten Hand zusammengefaßt hat, — läßt er schließlich fahren, und wirft alles in das alte Chaos wieder zurück! Er will sich ein Haus bauen lassen, und wendet sich an den Skulptor oder Tapezierer; der Architekt, der auch den Skulptor und Tapezierer, und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nötigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Tätigkeit Zweck und Anordnung gibt, der fällt ihm nicht ein! — Er hatte das Rätsel selbst gelöst, aber nicht Tageshelle hatte ihm die Lösung gegeben, sondern nur die Wirkung eines Blitzes in finsterer Nacht, nach dessen Verschwinden ihm plötzlich die Pfade nur noch unerkennbarer als vorher geworden sind. So tappt er nun endlich in vollster Finsternis umher, und da, wo sich der Irrtum in nacktester Widerwärtigkeit und prostituiertester Blöße für den Handgriff erkenntlich hinstellt, wie in der Meyerbeerschen Oper, da glaubt der vollständig Geblendete plötzlich den hellen Ausweg zu erkennen: er stolpert und strauchelt jeden Augenblick über Stock und Stein, bei jedem Tasten fühlt er sich ekelhaft berührt, sein Atem versagt ihm bei stickend unnatürlicher Luft, die er einsaugen muß, — und doch glaubt er sich auf dem richtigen, ge-

funden Wege zum Heile, weshalb er sich auch alle Mühe gibt, sich über alles das zu belügen, was ihm auf diesem Wege eben hinderlich und von bösem Anzeichen ist. — Und doch wandelt er, aber eben nur unbewußt, auf dem Wege des Heiles; dieser ist in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrtume, ja, er ist schon mehr, er ist das Ende dieses Weges, denn er ist die in der höchsten Spitze des Irrtumes ausgesprochene Vernichtung dieses Irrtumes, und diese Vernichtung heißt hier: **der offenkundige Tod der Oper**, — der Tod, den Mendelssohns guter Engel besiegelte, als er seinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte! —

Daß die Lösung des Rätsels vor uns liegt, daß sie in den Erscheinungen klar und deutlich ausgesprochen ist, Kritiker wie Künstler sich aber von ihrer Erkenntnis willkürlich noch abwenden können, das ist das wahrhaft Beklagenswerte an unsrer Kunstepoche. Seien wir noch so redlich bemüht, uns nur mit dem wahren Inhalte der Kunst zu befassen, ziehen wir noch so ehrlich entrüstet gegen die Lüge zu Felde, dennoch täuschen wir uns über jenen Inhalt und kämpfen wir nur mit der Unkraft dieser Täuschung wieder gegen jene Lüge, sobald wir über das Wesen der wirkungsreichsten Kunstform, in der die Musik sich der Öffentlichkeit mitteilt, geflissentlich in demselben Irrtume beharren, dem unwillkürlich diese Kunstform entsprungen und dem jetzt allein ihre offenkundige Zersplitterung, die Darlegung ihrer Nichtigkeit, zuzuschreiben ist. Es scheint mir fast, als gehöre für euch ein großer Mut und ein besonders kühner Entschluß dazu, jenen Irrtum einzugestehen und offen aussprechen zu sollen; es ist mir, als fühlet ihr das Schwinden aller Notwendigkeit eures jetzigen musikalischen Kunstproduzierens, sobald ihr den, in Wahrheit notwendigen, Ausspruch getan hättet, zu dem ihr euch deshalb nur mit dem höchsten Selbstopfer anlassen könntet. Wiederum will es mich aber bedünken, als erfordere es weder der Kraft noch der Mühe, am allerwenigsten des Mutes und der Kühnheit, sobald es sich um nichts weiter handelt, als das Offenkundige, längst Gefühlte, jetzt aber ganz unleugbar Gewordene einfach und ohne allen Aufwand von Staunen und Betroffenheit anzuerkennen. Fast scheue ich mich, die kurze Formel der Aufdeckung des Irrtumes mit **erhobener** Stimme auszusprechen, weil ich mich schämen möchte, etwas so

Klares, Einfaches, und in sich selbst Gewisses, daß meinem Bedünken nach alle Welt es längst und bestimmt gewußt haben muß, mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kundzutun. Wenn ich diese Formel nun dennoch mit stärkerer Betonung ausspreche, wenn ich also erkläre, der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin,

> **daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,**

so geschieht dies keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, sondern in der Absicht, den in dieser Formel aufgedeckten Irrtum handgreiflich deutlich hinzustellen, um so gegen die unselige Halbheit zu Felde zu ziehen, die sich jetzt in Kunst und Kritik bei uns ausgebreitet hat. Beleuchten wir mit der Zünde der in der Aufdeckung dieses Irrtumes enthaltenen Wahrheit die Erscheinungen unsrer Opernkunst und -kritik, so müssen wir mit Staunen ersehen, in welchem Labyrinthe des Wahnes wir beim Schaffen und Beurteilen bisher uns bewegten; es muß uns erklärlich werden, warum nicht nur im Schaffen jedes begeisterte Streben an den Klippen der Unmöglichkeit scheitern mußte, sondern auch beim Beurteilen die gescheitesten Köpfe selbst in das Faseln und Irrereden gerieten.

Sollte es zuvörderst nötig sein, das Richtige in jener kundgegebenen Aufdeckung des Irrtumes im Kunstgenre der Oper nachzuweisen? Sollte es bezweifelt werden können, daß in der Oper wirklich die Musik als Zweck, das Drama aber nur als Mittel verwandt worden sei? Gewiß nicht. Der kürzeste Überblick der geschichtlichen Entwicklung der Oper belehrt uns hierüber ganz untrüglich; jeder, der sich um Darstellung dieser Entwicklung bemühte, deckte — durch seine bloße Geschichtsarbeit — unwillkürlich die Wahrheit auf. Nicht aus den mittelalterlichen Volksschauspielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zusammenwirkens der Tonkunst mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; sondern an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdigerweise des einzigen großen europäischen Kulturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrinas Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien,

d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Not zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene, Verstexte unterlegte. Diese dramatische Kantate, deren Inhalt auf alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, ist die Mutter, unsrer Oper, ja sie ist die Oper selbst. Je weiter sie sich von diesem Entstehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter sich die, als nur noch rein musikalisch übriggebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlfertigkeit der Sänger fortbildete, desto klarer stellte sich für den Dichter, der zur Hülfe bei diesen musikalischen Divertissements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen sollte, als dem Bedürfnisse des Sängers und der musikalischen Arienform den nötigen Wortversbedarf zu liefern. Metastasios großer Ruhm bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, und somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war. Hat sich dieses Verhältnis des Dichters zum Musiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert? Wohl darin, was nach rein musikalischem Dafürhalten heute für dramatisch gilt und allerdings von der altitalienischen Oper sich unterscheidet, keineswegs aber darin, was das Charakteristische der Stellung selbst betrifft. Als dieses gilt heute wie vor 150 Jahren, daß der Dichter seine Inspirationen vom Musiker erhalte, daß er den Launen der Musik lausche, der Neigung des Musikers sich füge, den Stoff nach dessen Geschmacke wähle, seine Charaktere nach der, für die rein musikalische Kombination erforderlichen, Stimmgattung der Sänger modele, dramatische Unterlagen für gewisse Tonstückformen, in denen der Musiker sich ergehen und ausbreiten will, herbeischaffe, — kurz, daß er in seiner Unterordnung unter den Musiker das Drama nur aus speziell musikalischen Intentionen des Komponisten heraus konstruiere, — oder, wenn er dies alles nicht wolle oder könne, sich gefallen lasse, für einen unbrauchbaren Operntextdichter angesehen zu werden. — Ist dies wahr oder nicht? Ich zweifle, daß gegen diese Darstellung das Mindeste eingewendet werden könnte.

Die Absicht der Oper lag also von je, und so auch heute,

in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas herbeigezogen, — natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen. Ohne Anstand wird dies auch von allen Seiten anerkannt; niemand versucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Dramas zur Musik, des Dichters zum Tonkünstler, zu leugnen: nur im Hinblick auf die ungemeine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt, mit einer monströsen Erscheinung sich befreunden zu müssen, ja ihr die Möglichkeit zuzusprechen, in ihrer unnatürlichen Wirksamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leisten, nämlich auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zustande zu bringen.

Wenn ich nun als Zweck dieses Buches mir den zu führenden Beweis dafür gesetzt habe, daß allerdings aus dem Zusammenwirken gerade unserer Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zuteil werden könne und müsse, so habe ich, zur Erreichung dieses Zweckes, zunächst mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrtumes zu beginnen, in dem diejenigen befangen sind, welche jene höhere Gestaltung des Dramas durch das Wesen unsrer modernen Oper, also aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunst zur Musik, erwarten zu dürfen glauben.

Wenden wir unsre Betrachtung zuvörderst daher ausschließlich dem Wesen dieser Oper zu!

Erster Teil.

Die Oper und das Wesen der Musik.

I.

Jedes Ding lebt und besteht durch die innere Notwendigkeit seines Wesens, durch das Bedürfnis seiner Natur. Es lag in der Natur der Tonkunst, sich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigsten und bestimmtesten Ausdruckes zu entwickeln, zu der sie, wiewohl das Bedürfnis dazu in ihr lag, nie gelangt sein

würde, wenn sie nicht in eine Stellung zur Dichtkunst gedrängt worden wäre, in der sie Anforderungen an ihr äußerstes Vermögen entsprechen zu wollen sich genötigt sah, selbst wenn diese Anforderungen auf das ihr Unmögliche sich richten mußten.

Nur in seiner Form kann sich ein Wesen aussprechen: ihre Formen verdankte die Tonkunst dem Tanze und dem Liede. Dem bloßen Sprachdichter, der sich zur Erhöhung des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes für das Drama der Musik bedienen wollte, erschien diese nur in jener beschränkten Tanz- und Liedform, in welcher sie ihm unmöglich die Fülle des Ausdruckes zeigen konnte, deren sie in Wahrheit doch fähig war. Wäre die Tonkunst ein- für allemal zu dem Sprachdichter in einer Stellung verblieben, wie dieser in der Oper sie jetzt zu ihr einnimmt, so würde sie von diesem nur nach ihrem beschränktesten Vermögen verwendet worden und nie zu der Fähigkeit gelangt sein, ein so überaus mächtiges Ausdrucksorgan zu werden, als sie es heute ist. Es mußte die Musik somit vorbehalten sein, sich selbst Möglichkeiten zuzutrauen, die in Wahrheit für sie Unmöglichkeiten bleiben sollten; sie mußte sich in den Irrtum stürzen, als reines Ausdrucksorgan für sich auch das Auszudrückende deutlich bestimmen zu wollen; sie mußte sich in das hochmütige Unternehmen wagen, da Anordnungen zu treffen und Absichten aussprechen zu wollen, wo sie in Wahrheit einer, aus ihrem Wesen gar nicht zu fassenden Absicht sich unterzuordnen, in dieser Unterordnung aber auch an der Verwirklichung dieser Absicht einen einzig ermöglichenden Anteil haben kann. —

Nach zwei Seiten hin hat sich nun das Wesen der Musik in dem von ihm aus bestimmten Kunstgenre der Oper entwickelt: nach einer ernsten — durch alle die Tondichter, welche die Last der Verantwortung auf sich fühlten, die der Musik zugeteilt war, als sie die Absicht des Dramas für sich allein übernahm, — nach einer frivolen — durch alle die Musiker, die, wie von dem Instinkt der Unmöglichkeit der Lösung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieser den Rücken wandten, und, nur auf den Genuß des Vorteiles bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Öffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte, einem ungemischt musikalischen Experimentieren sich hingaben. Es ist notwendig, daß wir die erste, die ernste, Seite zuvörderst näher in das Auge fassen.

Die musikalische Grundlage der Oper war — wie wir wissen — nichts anderes, als die Arie, die Arie aber wiederum nur das vom Kunstsänger der vornehmen Welt vorgeführte Volkslied, dessen Wortgedicht ausgelassen und durch das Produkt des dazu bestellten Kunstdichters ersetzt wurde. Die Ausbildung der Volksweise zur Opernarie war zunächst das Werk jenes Kunstsängers, dem es an sich nicht mehr an dem Vortrage der Weise sondern an der Darlegung seiner Kunstfertigkeit gelegen war: er bestimmte die ihm notwendigen Ruhepunkte, den Wechsel des bewegteren oder gemäßigteren Gesangsausdrucks, die Stellen, an denen er, frei von allem rhythmischen und melodischen Zwange, seine Geschicklichkeit nach vollstem Belieben allein zu Gehör bringen konnte. Der Komponist legte nur dem Sänger, der Dichter wieder dem Komponisten das Material zu dessen Virtuosität zurecht.

Das natürliche Verhältnis zwischen den künstlerischen Faktoren des Dramas war hierbei im Grunde noch nicht aufgehoben, es war nur entstellt, indem der Darsteller, die notwendigste Bedingung für die Möglichkeit des Dramas, nur der Vertreter einer einzigen besonderen Geschicklichkeit (der absoluten Gesangsfertigkeit), nicht aber aller gemeinsamen Fähigkeiten des künstlerischen Menschen war. Diese eine Entstellung des Charakters des Darstellers war es auch nur, welche die eigentliche Verdrehung im natürlichen Verhältnisse jener Faktoren hervorrief, nämlich die absolute Voranstellung des Musikers vor dem Dichter. Wäre jener Sänger ein wirklicher, ganzer und voller dramatischer Darsteller gewesen, so hätte der Komponist notwendig in seine richtige Stellung zum Dichter kommen müssen, indem dieser es war, welcher bestimmt und für alles Übrige maßgebend die dramatische Absicht ausgesprochen und ihre Verwirklichung angeordnet hätte. Der jenem Sänger zunächst stehende Dichter war aber der Komponist, — der Komponist, der eben nur dem Sänger half, seine Absicht zu erreichen, diese Absicht, die von aller dramatischen, ja nur dichterischen Beziehung überhaupt losgelöst, durchaus nichts anderes war, als seine spezifische Gesangskunstfertigkeit glänzen zu lassen.

Dieses ursprüngliche Verhältnis der künstlerischen Faktoren der Oper zueinander haben wir uns fest einzuprägen, um im Verfolge genau zu erkennen, wie dieses entstellte Verhältnis

durch alle Bemühungen, es zu berichtigen, nur immer noch mehr verwirrt werden konnte. —

Der dramatischen Kantate wurde, durch das luxuriöse Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechslung im Vergnügen, das Ballett hinzugefügt. Der Tanz und die Tanzweise, ganz so willkürlich dem Volkstanze und der Volkstanzweise entnommen und nachgebildet, wie die Opernarie es dem Volksliede war, trat mit der spröden Unvermischungsfähigkeit alles Unnatürlichen zu der Wirksamkeit des Sängers hinzu, und dem Dichter entstand, bei solcher Häufung des innerlich gänzlich Zusammenhangslosen, natürlich die Aufgabe, die Kundgebungen der vor ihm ausgelegten Kunstfertigkeiten zu einem irgendwie gefügten Zusammenhange zu verbinden. Ein immer mehr als notwendig sich herausstellender dramatischer Zusammenhang verband nun unter des Dichters Hilfe das, was an sich eigentlich nach gar keinem Zusammenhange verlangte, so daß die Absicht des Dramas — von äußerlicher Not gedrungen — nur angegeben, keineswegs aber aufgenommen wurde. Gesangs- und Tanzweise standen in vollster, kältester Einsamkeit nebeneinander zur Schaustellung der Geschicklichkeit des Sängers oder des Tänzers; nur in dem, was sie zur Not verbinden sollte in dem musikalisch rezitierten Dialoge, übte der Dichter seine untergeordnete Wirksamkeit aus, machte das Drama sich irgendwie bemerklich.

Auch das Rezitativ ist keineswegs aus einem wirklichen Drange zum Drama in der Oper, etwa als eine neue Erfindung, hervorgegangen: lange bevor man diese redende Gesangsweise in die Oper einführte, hat sich die christliche Kirche zur gottesdienstlichen Rezitation biblischer Stellen ihrer bedient. Der in diesen Rezitationen nach ritualischer Vorschrift bald stehend gewordene, banale, nur noch scheinbar, nicht aber wirklich mehr sprechende, mehr gleichgültig melodische, als ausdrucksvoll redende Tonfall ging zunächst, mit wiederum nur musikalischer Willkür gemodelt und variiert, in die Oper über, so daß mit Arie, Tanzweise und Rezitativ der ganze Apparat des musikalischen Dramas — und zwar bis auf die neueste Oper dem Wesen nach unverändert — festgestellt war. Die dramatischen Pläne, die diesem Apparate untergelegt wurden, gewannen ebenfalls bald stereotypen Bestand; meistens der gänzlich mißverstandenen

griechischen Mythologie und Heroenwelt entnommen, bildeten sie ein theatralisches Gerüst, dem alle Fähigkeit, Wärme und Teilnahme zu erwecken, vollständig abging, das dagegen die Eigenschaft besaß, sich zur Benutzung von jedem Komponisten nach Belieben herzugeben, wie denn auch die meisten dieser Texte von den verschiedensten Musikern wiederholt komponiert worden sind. —

Die so berühmt gewordene Revolution Glucks, die vielen Unkenntnisvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist, bestand nun in Wahrheit nur darin, daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte. Der Komponist, der nächst dem Sänger die Beachtung des Publikums besonders auf sich gezogen hatte, da er es war, der diesem immer neuen Stoff für seine Geschicklichkeit herbeischaffte, fühlte sich ganz in dem Grade von der Wirksamkeit dieses Sängers beeinträchtigt, als es ihm daran gelegen war, jenen Stoff nach eigener erfinderischer Phantasie zu gestalten, so daß auch sein Werk, und vielleicht endlich nur sein Werk dem Zuhörer sich vorstelle. Es standen dem Komponisten zur Erreichung seines ehrgeizigen Zieles zwei Wege offen: entweder den rein sinnlichen Inhalt der Arie, mit Benutzung aller zu Gebote stehenden und noch zu erfindenden musikalischen Hilfsmittel, bis zur höchsten, üppigsten Fülle zu entfalten, oder — und dies ist der ernstere Weg, den wir für jetzt zu verfolgen haben — die Willkür im Vortrage dieser Arie dadurch zu beschränken, daß der Komponist der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttexte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. Wenn diese Texte ihrer Natur nach als gefühlvolle Reden handelnder Personen gelten mußten, so war es von jeher gefühlvollen Sängern und Komponisten ganz von selbst auch schon beigekommen, ihre Virtuosität mit dem Gepräge der nötigen Wärme auszustatten, und Gluck war gewiß nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Notwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdrucks in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der

Oper zueinander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten, und diese Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle. Der unschicklichen und gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im übrigen aber blieb es in bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt nebeneinander in der Gluckschen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.

In der Stellung des Dichters zum Komponisten war nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner — dem virtuosen Sänger gegenüber — höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es gar nicht ein, in diese Anordnungen sich irgendwie einzumischen: es konnte die Musik, der nun einmal die Oper ihre Entstehung verdankte, gar nicht anders fassen als in jenen engen, ganz bestimmten Formen, die er — als selbst den Musiker wiederum gänzlich bindend — vorfand. Es wäre ihm undenklich erschienen, durch Anforderungen der dramatischen Notwendigkeit an sie, auf diese Formen in dem Grade zu wirken, daß sie ihrem Wesen nach aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwicklung der dramatischen Wahrheit zu sein, da er eben nur in diesen — dem Musiker selbst unantastbaren — Formen das Wesen der Musik begriff. Er mußte daher, gab er sich nun einmal zur Dichtung eines Operntextes her, peinlicher als der Musiker selbst auf die Beobachtung jener Formen bedacht sein, und höchstens diesem Musiker es überlassen, auf dem ihm heimischen Felde Erweiterungen und Entwicklungen auszuführen, zu denen er sich nur behilflich erzeigen, nie aber anfordernd sich stellen konnte. Somit wurde vom Dichter selbst, der dem Komponisten mit einer gewissen heiligen Scheu zusah, diesem die Diktatur in der Oper eher noch vollständiger zugeführt, als bestritten, da er wahrnahm, welch' ernsten Eifer der Musiker an seine Aufgabe setzte.

Erst Glucks Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieser ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung der vorgefundenen Formen Vorteil zu ziehen. Diese Nachfolger, unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangstücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdrucks, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einschnitte der Arie, im wesentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motiviert, Übergänge und Verbindungsglieder selbst in das Bereich des Ausdrucks gezogen; das Rezitativ schloß sich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als notwendiger Ausdruck selbst in die Arie hinein. Eine namentliche Erweiterung erhielt die Arie aber dadurch, daß an ihrem Vortrage — je nach dem dramatischen Bedürfnisse — auch mehr als *eine* Person teilnahm, und so das wesentlich Monologische der früheren Oper sich vorteilhaft verlor. Stücke wie Duette und Terzette waren zwar auch schon früher längst bekannt; daß in einem Stücke Zwei oder Drei sangen, hatte im wesentlichen aber nicht das mindeste im Charakter der Arie geändert: diese blieb in der melodischen Anlage und in Behauptung des einmal angeschlagenen thematischen Tones — der eben nicht auf individuellen Ausdruck, sondern auf eine allgemeine spezifisch-musikalische Stimmung sich bezog — vollkommen sich gleich, und nichts Wirkliches änderte sich in ihr, gleichviel ob sie als Monolog oder als Duett vorgetragen wurde, als höchstes ganz Materielles, nämlich daß die musikalischen Phrasen abwechselnd von verschiedenen Stimmen, oder gemeinschaftlich, durch bloß harmonische Vermittelung als zwei- oder dreistimmig usw., gesungen wurden. Dies spezifisch Musikalische ebenso weit zu deuten, daß es des lebhaft wechselnden individuellen Ausdrucks fähig wurde, dies war die Aufgabe und das Werk jener Komponisten, wie es sich in ihrer Behandlung des sogenannten *dramatisch-musikalischen Ensembles* darstellt. Die wesentliche musikalische Essenz dieses Ensembles blieben in Wahrheit immer nur Arie, Rezitativ und Tanzweise: nur mußte, wenn einmal in Arie und Rezitativ ein der Textunterlage entsprechender Gesangsausdruck als schickliches

Erfordernis erkannt worden war, folgerichtig die Wahrheit dieses Ausdruckes auch auf alles das ausgedehnt werden, was in dieser Textunterlage sich von dramatischem Zusammenhang vorfand. Dem redlichen Bemühen, dieser notwendigen Konsequenz zu entsprechen, entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen in der Oper, wie wir sie in den ernsten Opern Cherubinis, Méhuls und Spontinis antreffen: wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Der jüngste jener drei Meister, Spontini, war auch so vollkommen überzeugt, das höchste Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben; er hatte einen so festen Glauben an die Unmöglichkeit, seine Leistungen irgendwie überboten zu sehen, daß er in allen seinen späteren Kunstproduktionen, die er den Werken aus seiner großen Pariser Epoche folgen ließ, nie auch nur den mindesten Versuch machte, in Form und Bedeutung über den Standpunkt, den er in diesen Werken einnahm, hinauszugehen. Er sträubte sich hartnäckig, die spätere sogenannte romantische Entwicklung der Oper für irgend etwas andres als einen offenbaren Verfall der Oper anzuerkennen, so daß er denjenigen, denen er sich seitdem hierüber mitteilte, den Eindruck eines bis zum Wahnsinn für sich und seine Werke Eingenommenen machen mußte, während er eigentlich doch nur eine Überzeugung aussprach, der in Wahrheit eine kerngesunde Ansicht vom Wesen der Oper sehr wohl zugrunde lag. Spontini konnte, beim Überblick des Gebarens der modernen Oper, mit vollstem Rechte sagen: „Habt ihr die wesentliche Form der musikalischen Opernbestandteile irgendwie weiter entwickelt, als ihr sie bei mir vorfindet? Oder habt ihr etwa gar irgend etwas Verständliches oder Gesundes zustande bringen können mit wirklicher Übergehung dieser Form? Ist nicht alles Ungenießbare in euren Arbeiten nur ein Resultat eures Heraustretens aus dieser Form, und habt ihr alles Genießbare nicht nur innerhalb dieser Formen hervorbringen können? Wo besteht diese Form nun großartiger, breiter und umfangreicher als in meinen drei großen Pariser Opern? Wer aber will mir sagen,

daß er diese Form mit glühenderem, gefühlvollerem und energischerem Inhalte erfüllt habe, als ich?" —

Es dürfte schwer sein, Spontini auf diese Fragen eine Antwort zu geben, die ihn verwirren müßte; jedenfalls noch schwerer, ihm zu beweisen, daß er wahnsinnig sei, wenn er uns für wahnsinnig hält. Aus Spontini spricht die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers, der da zu erkennen gibt: „Wenn der Musiker für sich, als Anordner der Oper, das Drama zustande bringen will, so kann er, ohne sein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin." Hierin liegt aber unwillkürlich des Weiteren die Aufforderung ausgesprochen; „Wollt ihr mehr, so müßt ihr euch nicht an den Musiker, sondern — an den Dichter wenden." —

Wie verhielt sich nun zu Spontini und dessen Genossen dieser Dichter? Bei allen Heranwachsen der musikalischen Opernform, bei aller Entwicklung der in ihr enthaltenen Ausdrucksfähigkeit veränderte die Stellung des Dichters sich doch nicht im mindesten. Er blieb immer der Bereiter von Unterlagen für die ganz selbständigen Experimente des Komponisten. Fühlte dieser, durch gewonnene Erfolge, sein Vermögen zu freierer Bewegung innerhalb seiner Form wachsen, so gab er dadurch dem Dichter nur auf, ihn mit weniger Befangenheit und Ängstlichkeit bei Zuführung des Stoffes zu bedienen; er rief ihm gleichsam zu: „Sieh', was ich vermag! Geniere dich nun nicht; vertraue meiner Fähigkeit, auch deine gewagtesten dramatischen Kombinationen mit Haut und Haar in Musik aufzulösen!" — So ward der Dichter vom Musiker nur mit fortgerissen; er durfte sich schämen, seinem Herrn hölzerne Steckenpferde vorzuführen, wo dieser imstande war, ein wirkliches Roß zu besteigen, da er wußte, daß der Reiter die Zügel tüchtig zu handhaben verstand, — diese musikalischen Zügel, die das Roß in der wohlgeebneten Opernreitbahn schulgerecht hin- und herlenken sollten, und ohne die weder Musik noch Dichter es zu besteigen sich getrauten, aus Furcht, es setze hoch über die Einhegung hinweg und liefe in seine wilde, herrliche Naturheimat fort.

So gelangte der Dichter neben dem Komponisten aller-

dings zu steigender Bedeutung, aber doch nur genau in dem Grade, als der Musiker vor ihm her aufwärts stieg und er diesem nur folgte; die streng musikalischen Möglichkeiten allein, die der Komponist ihm wies, hatte der Dichter einzig als maßgebend für alle Anordnung und Gestaltung, ja selbst Stoffauswahl im Auge; er blieb somit, bei allem Ruhm, den auch er zu ernten begann, immer gerade nur der geschickte Mann, der es vermochte, den „dramatischen" Komponisten so entsprechend und nützlich zu bedienen. Sobald der Komponist selbst keine andre Ansicht von der Stellung des Dichters zu ihm gewann, als er sie der Natur der Oper nach vorfand, konnte er sich selbst auch nur für den eigentlichen verantwortlichen Faktor der Oper ansehen, und so mit Recht und Fug auf dem Standpunkte Spontinis, als dem zweckmäßigsten, stehen bleiben, da er sich die Genugtuung geben durfte, auf ihm alles das zu leisten, was irgend dem Musiker möglich war, wenn er der Oper, als musikalischem Drama, einen Anspruch als gültige Kunstform gewahrt wissen wollte.

Daß im Drama selbst aber Möglichkeiten lagen, die in jener Kunstform — wenn sie nicht zerfallen sollte — gar nicht auch nur berührt werden durften, dies stellt sich uns jetzt wohl deutlich heraus, mußte dem Komponisten und Dichter jener Periode aber vollständig entgehen. Von allen dramatischen Möglichkeiten konnten ihnen nur diejenigen aufstoßen, die in jener ganz bestimmten und ihrem Wesen nach durchaus beschränkten Opernmusikform zu verwirklichen waren. Die breite Ausdehnung, das lange Verweilen bei einem Motiv, dessen der Musiker bedurfte, um in seiner Form sich verständlich auszusprechen, — die ganze rein musikalische Zutat, die ihm als Vorbereitung nötig war, um gleichsam seine Glocke in Schwung zu setzen, daß sie ertöne und namentlich so ertöne, daß sie einem bestimmten Charakter ausdrucksvoll entspreche, — machten es von je dem Dichter zur Aufgabe, nur mit einer ganz bestimmten Gattung von dramatischen Entwürfen sich zu befassen, die in sich Raum hatten für die gedehnte, geschraubte Gemächlichkeit, die dem Musiker für sein Experimentieren unerläßlich war. Das bloß Rhetorische, phrasenhaft Stereotype in seinem Ausdrucke war für den Dichter eine Pflicht, denn auf diesem Boden allein konnte der Musiker Raum zu der ihm nötigen, in Wahrheit aber gänz-

lich undramatischen, Ausbreitung erhalten. Seine Helden kurz, bestimmt und voll gedrängten Inhaltes sprechen zu lassen, hätte dem Dichter nur den Vorwurf der Unpraktikabilität seines Gedichtes für den Komponisten zuziehen müssen. Fühlte der Dichter sich also notgedrungen, seinen Helden diese banalen, nichtssagenden Phrasen in den Mund zu legen, so konnte er auch mit dem besten Willen von der Welt es nicht ermöglichen, den so redenden Personen wirklichen Charakter, und dem Zusammenhange ihrer Handlungen das Siegel voller dramatischer Wahrheit aufzudrücken. Sein Drama war immer mehr nur ein Vorgeben des Dramas; alle Konsequenzen der wirklichen Absicht des Dramas zu ziehen, durfte ihm gar nicht beikommen. Er übersetzte daher, streng genommen, eigentlich auch nur das Drama in die Opernsprache, so daß er meistens sogar nur längst bekannte, und auf der Bühne des gesprochenen Schauspieles bis zum Überdruß bereits dargestellte Dramen für die Oper bearbeitete, wie dies in Paris namentlich mit den Tragödien des Théâtre français der Fall war. Die Absicht des Dramas, die hiernach innerlich hohl und nichtig war, ging offenkundig somit immer nur in die Intentionen des Komponisten über; von diesem erwartete man das, was der Dichter von vornherein aufgab. Ihm — dem Komponisten — mußte daher auch allein nur zufallen, dieser inneren Hohlheit und Nichtigkeit des ganzen Werkes, sobald er sie wahrnahm, abzuhelfen; er mußte sich also die unnatürliche Aufgabe zugeteilt sehen, von seinem Standpunkte aus, vom Standpunkte desjenigen, der die vollkommen dargelegte dramatische Absicht nur vermöge des ihm zu Gebote stehenden Ausdrucks zu verwirklichen helfen soll, diese Absicht selbst zu fassen und in das Leben zu rufen. Genau genommen hatte der Musiker demnach bedacht zu sein, das Drama wirklich zu dichten, seine Musik nicht nur zum Ausdrucke, sondern zum Inhalte selbst zu machen, und dieser Inhalt sollte, der Natur der Sache gemäß, kein andrer als das Drama selbst sein.

Von hier an beginnt auf das Erkennbarste die wunderliche Verwirrung der Begriffe vom Wesen der Musik durch das Prädikat „dramatisch“. Die Musik, die, als eine Kunst des Ausdrucks, bei höchster Fülle in diesem Ausdrucke nur wahr sein kann, hat hierin naturgemäß sich immer nur auf das zu beziehen, was sie ausdrücken soll: in der Oper ist dies ganz ent-

schieden die Empfindung des Redenden und Darstellenden, und eine Musik, die dies mit überzeugendster Wirkung tut, ist gerade das, was sie irgend sein kann. Eine Musik, die aber mehr sein, sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich sein will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahiertes Unding, das sich in Wahrheit nur als Karikatur verwirklichen kann. Bei allen verkehrten Bestrebungen ist die Musik, die irgend wirkungsvolle Musik, wirklich auch nichts andres geblieben, als Ausdruck: jenen Bestrebungen, sie zum Inhalte — und zwar zum Inhalte des Dramas — selbst zu machen, entsprang aber das, was wir als den folgerichtigen Verfall der Oper, und somit als die offenkundige Darlegung der gänzlichen Unnatur dieses Kunstgenres zu erkennen haben.

War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontinischen Oper hohl und nichtig, und die auf ihnen sich kundgebende musikalische Form borniert und pedantisch, so war sie in dieser Beschränktheit doch ein aufrichtiges, in sich klares Bekenntnis von dem, was in diesem Genre zu ermöglichen sei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnsinn zu treiben. Die moderne Oper ist dagegen die offene Kundgebung dieses wirklich eingetretenen Wahnsinns. Um ihr Wesen näher zu ergründen, wenden wir uns jetzt jener andern Richtung der Entwicklung der Oper zu, die wir oben als die frivole bezeichneten, und durch deren Vermengung mit der soeben besprochenen ernsten eben jener unbeschreiblich konfuse Wechselbalg zutage gefördert worden ist, den wir, nicht selten selbst von anscheinend vernünftigen Leuten, „moderne dramatische Oper" nennen hören.

II.

Schon lange vor Gluck — wir erwähnten dessen bereits — ist es edel begabten, gefühlvollen Komponisten und Sängern ganz von selbst angekommen, den Vortrag der Opernarie mit innigem Ausdrucke auszustatten, bei Gesangsfertigkeit und trotz der Virtuosenbravour überall da, wo es die Textunterlage gestattete, und selbst, wo sie diesem Ausdrucke nirgends entgegenkam, durch

Mitteilung wirklichen Gefühles und wahrer Leidenschaft auf ihre Zuhörer zu wirken. Es hing diese Erscheinung ganz von der individuellen Aufgelegtheit der musikalischen Faktoren der Oper ab, und in ihr zeigte sich das wahre Wesen der Musik insoweit siegreich über allen Formalismus, als diese Kunst, ihrer Natur nach, sich als unmittelbare Sprache des Herzens kundgibt.

Wenn wir in der Entwicklung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und seine Nachfolger diese edelste Eigenschaft der Musik grundsätzlich zur Anordnerin des Dramas erhoben wurde, als die reflektierte bezeichnen wollen, so haben wir dagegen jene andre Richtung, in welcher — namentlich auf italienischen Operntheatern — diese Eigenschaft bei glücklich begabten Musikern sich bewußtlos und ganz von selbst geltend machte, die naive zu nennen. Von jener ist es charakteristisch, daß sie in Paris, als übersiedeltes Produkt, vor einem Publikum sich ausbildete, das, an sich durchaus unmusikalisch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweise, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede selbst mit Anerkennung sich zuwendet; wogegen diese, die naive Richtung, den Söhnen des Heimatlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugeteilt, daß seine künstlerische Natur von der ungetrübten, fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigentümliche schönste Blüte italienischer Musik sich neigte, um sich — wie im Spiegelbilde — selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben. Dieser Spiegel war aber nur die Oberfläche eines tiefen, unendlichen Meeres des Sehnens und Verlangens, das aus der unermeßlichen Fülle seines Wesens sich zu seiner Oberfläche, als zu der Äußerung seines Inhaltes, ausdehnte, um aus dem liebevollen Gruße der schönen Erscheinung, die wie im Durste nach Erkenntnis ihres eigenen Wesens zu ihm hinab sich neigte, Gestalt, Form und Schönheit zu gewinnen.

Wer in Mozart den experimentierenden Musiker erkennen will, der von einem Versuche zum andern sich wendet, um z. B. das Problem der Oper zu lösen, der kann diesem Irrtume, um ihn aufzuwiegen, nur den andern an die Seite stellen, daß

er z. B. Mendelssohn, wenn dieser, gegen seine eigenen Kräfte mißtrauisch, scheu und zögernd aus weitester Ferne nur nach und nach sich annähernd der Oper zuwandte, Naivetät zuspricht *. Der naive, wirklich begeisterte Künstler stürzt sich mit enthusiastischer Sorglosigkeit in sein Kunstwerk, und erst wenn dies fertig, wenn es in seiner Wirklichkeit sich ihm darstellt, gewinnt er, aus seinen Erfahrungen, die echte Kraft der Reflexion, die ihn allgemeinhin vor Täuschungen bewahrt, im besonderen Falle, also da, wo er durch Begeisterung sich wieder zum Kunstwerke gedrängt fühlt, ihre Macht über ihn dennoch aber vollständig wieder verliert. Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all' seine Reflexion gewiß sich nicht höher, als seine berühmte Definition von seiner Nase. Er war so ganz und vollständig Musiker, und nichts als Musiker, daß wir an ihm am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik leistete er unbestreitbar gerade in der Oper, — in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber eben durch getreuestes, ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht — wo und wie sie vorhanden war — dieses sein rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Kompositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, als in

* Beides tut der, in der Einleitung erwähnte, Verfasser des Artikels über die „moderne Oper“.

seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unsrer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musiktürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und alles machen könne, selbst aus Nichts Etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Cosi fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerte Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

So hat Mozart nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflektierten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der un-

endlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivierung, dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicherem Maße aufgedeckt, als Gluck und alle seine Nachfolger. Etwas Grundsätzliches war aber in seinem Wirken und Schaffen so wenig ausgesprochen, daß die mächtigen Schwingen seines Genius das formelle Gerüst der Oper eigentlich ganz unberührt gelassen hatten: er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerstrom seiner Musik ergossen; sie selbst waren aber zu unmächtig, diesen Strom in sich festzuhalten, sondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung seinem natürlichen Verlangen nach sich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonien Beethovens zum mächtigen Meere angeschwollen wiederfinden. Während in der reinen Instrumentalmusik die eigenste Fähigkeit der Musik sich zum ungemessensten Vermögen entwickelte, blieben jene Opernformen, gleich ausgebranntem Mauerwerk, nackt und frostig in ihrer alten Gestalt stehen, harrend des neuen Gastes, der seine flüchtige Heimat in ihnen aufschlagen sollte. Nur für die Geschichte der Musik allgemeinhin ist Mozart von so überraschend wichtiger Bedeutung, keinesweges aber für die Geschichte der Oper, als eines eigenen Kunstgenres, im besonderen. Die Oper, die in ihrem unnatürlichen Dasein an keine Gesetze wirklicher Notwendigkeit für ihr Leben gebunden war, konnte jedem ersten besten Musikabenteurer als gelegentliche Beute verfallen.

Dem unerquicklichen Anblicke, den das Kunstschaffen der sogenannten Nachfolger Mozarts darbietet, können wir hier füglich vorbeigehen. Eine ziemliche Reihe von Komponisten bildete sich ein, Mozarts Oper sei etwas durch die Form Nachzuahmendes, wobei natürlich übersehen wurde, daß diese Form an sich nichts, und Mozarts musikalischer Geist eben alles gewesen war: die Schöpfungen des Geistes durch pedantische Anordnungen nachzukonstruieren, ist aber noch niemand gelungen.

Nur eines blieb in diesen Formen noch auszusprechen übrig: hatte Mozart in ungetrübtester Naivetät ihren rein musikkünstlerischen Gehalt zu höchster Blüte entwickelt, so war der eigentliche Grund des ganzen Opernwesens, dem Quell seiner Entstehung gemäß, mit unverhülltester, nacktester Offenheit in denselben For-

men noch kundzutun; es war die Welt noch deutlich und unumwunden zu sagen, welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunst eigentlich die Oper Ursprung und Dasein verdanke; daß dieses Verlangen keineswegs nach dem wirklichen Drama, sondern nach einem — durch den Apparat der Bühne nur gewürzten — keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, sondern nur berauschenden und oberflächlich ergötzenden Genusse ausging. In Italien, wo aus diesem — noch unbewußten — Verlangen die Oper entstanden war, sollte endlich mit vollem Bewußtsein ihm auch entsprochen werden.

Wir müssen hier näher auf das Wesen der Arie zurückkommen.

So lange Arien komponiert werden, wird der Grundcharakter dieser Kunstform sich immer als ein absolut musikalischer herauszustellen haben. Das Volkslied ging aus einer unmittelbaren, eng unter sich verwachsenen, gleichzeitigen Gemeinwirksamkeit der Dichtkunst und der Tonkunst hervor, einer Kunst, die wir im Gegensatze zu der von uns einzig fast nur noch begriffenen, absichtlich gestaltenden Kulturkunst, kaum Kunst nennen möchten, sondern vielleicht durch: unwillkürliche Darlegung des Volksgeistes durch künstlerisches Vermögen, bezeichnen dürfen. Hier ist Wort- und Tondichtung eins. Dem Volke fällt es nie ein, seine Lieder ohne Text zu singen; ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweise. Variiert im Laufe der Zeit und bei verschiedenen Abstufungen des Volksstammes die Tonweise, so variiert ebenso auch der Wortvers; irgendwelche Trennung ist ihm unfaßlich, beide sind ihm ein zueinandergehöriges Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmensch hörte diesem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaste lauschte er den vorüberziehenden Schnittern, und was von der Weise herauf in seine prunkenden Gemächer drang, war nur die Tonweise, während die Dichtweise für ihn da unten verhallte. War diese Tonweise der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib dieser Blume selbst mit all' seinen zarten Zeugungsorganen, so zog der Luxusmensch, der einseitig nur mit seinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinsinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, diesen Duft von der Blume ab, und destillierte künstlich den Parfüm, den er auf Fläschchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich bei sich führen zu können, sich und sein

prachtvolles Gerät mit ihm zu netzen, wie er Lust hatte. Um sich auch an dem Anblicke der Blume selbst zu erfreuen, hätte er notwendig näher hinzugehen, aus seinem Palaste auf die Waldwiese herabsteigen, durch Äste, Zweige und Blätter sich durchdrängen müssen, wozu der Vornehme und Behagliche kein Verlangen hatte. Mit diesem wohlriechenden Substrate besprengte er nun auch die öde Langeweile seines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit seiner Herzensempfindung, und das künstlerische Gewächs, das dieser unnatürlichen Befruchtung entsproß, war nichts andres, als die Opernarie. Sie blieb, mochte sie in noch so verschiedenartige willkürliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar, und immer nur sie selbst, das, was sie war und nicht anders sein konnte: ein bloß musikalisches Substrat. Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie; und diese ward gesungen, endlich gegeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinn unterzuliegen habe. Je mehr dieser Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art sich hergeben mußte, unter denen das pomphafteste das ernstliche Vorgeben des Dramas war, desto mehr fühlte man ihn von all' der Mischung mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüstiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen. Der diesem Dufte nun, unnatürlich wie er war, wieder einen Körper gab, der, nachgemacht wie er war, doch wenigstens so täuschend wie möglich jenen natürlichen Leib nachahmte, der einst diesen Duft aus seiner natürlichen Fülle, als den Geist seines Wesens, in die Lüfte aussandte; der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Samt und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit jenem Parfümsubstrate netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume; — dieser große Künstler war Joachimo Rossini.

Bei Mozart hatte jener melodische Duft in einer herrlichen gesunden, ganz mit sich einigen, künstlerischen Menschennatur einen so nährenden Boden gefunden, daß er aus ihr heraus selbst wieder die schöne Blume echter Kunst trieb, die uns zu innigstem Seelenentzücken hinreißt. Auch bei Mozart fand er jedoch nur diese Nahrung, wenn das ihm Verwandte, Gesunde, Reinmenschliche als Dichtung zur Vermählung mit seiner ganzen musikalischen

Natur sich ihm darbot, und fast war es nur glücklicher Zufall, wenn wiederholt diese Erscheinung ihm entgegen kam. Wo Mozart von diesem befruchtenden Gotte verlassen war, da vermochte auch das Künstliche jenes Duftes sich nur mühsam und doch nur ohne wahres, notwendiges Leben, wiederum künstlich zu erhalten; die noch so aufwandvoll gepflegte Melodie erkrankte am leblosen, kalten Formalismus, dem einzigen Erbteile, das der früh Verscheidende seinen Erben hinterlassen konnte, da er im Tode eben sein — Leben mit sich nahm.

Was Rossini in der ersten Blüte seiner üppigen Jugend um sich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickt er auf die ernste französische, sogenannte dramatische Oper, so erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebenslust eine prunkende Leiche, die selbst der in prachtvoller Einsamkeit dahinschreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er — wie zur feierlichen Selbstverherrlichung — sich bereits selbst lebendig einbalsamierte. Von keckem Instinkte für das Leben getrieben, riß Rossini auch dieser Leiche die pomphafte Larve vom Gesicht, wie um den Grund ihres einstigen Lebens zu erspähen; durch alle Pracht der stolz verhüllenden Gewänder hindurch entdeckte er da dieses — den wahren Lebensgrund auch dieser gewaltig sich Gebarenden —: die Melodie. — Blickte er auf die heimische italienische Oper und das Werk der Erben Mozarts, nichts andres gewahrte er, als wiederum den Tod, — den Tod in inhaltslosen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging, — die Melodie schlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihn durchaus heuchlerisch dünken mußte, wenn er auf das sah, was ihm Unfertiges, Gewaltsames und Halbes entsprungen war.

Leben wollte aber Rossini, und um dies zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die absolute Melodie aufgegangen: so brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen müßte, um gehört zu werden. Über den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, was das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h.

die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts andres, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht warum, die man nachsingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die schwermütig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern — wir wissen eben nicht warum.

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und — siehe da! — das Geheimnis der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Spekulation aufgebaut hatten, rissen Rossinis Opernmelodien zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinst verwehte. Nicht anders erging es der „dramatischen" Oper, wie der Wissenschaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anschauung war, und die bei tiefstem Forschen immer nur irriger und unlösbarer werden müssen, bis endlich das Alexanderschwert sein Werk verrichtet, und den Lederknoten mitten durchhaut, daß die tausend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dies Alexanderschwert ist eben die nackte Tat, und eine solche Tat vollbrachte Rossini, als er alles Opernpublikum der Welt zum Zeugen der ganz bestimmten Wahrheit machte, daß dort die Leute nur „hübsche Melodien" hören wollten, wo es irrenden Künstlern zuvor eingefallen war, durch den musikalischen Ausdruck den Inhalt und die Absicht eines Dramas kundzutun.

Alle Welt jubelte Rossini für seine Melodien zu, ihm, der es ganz vortrefflich verstand, aus der Verwendung dieser Melodien eine besondere Kunst zu machen. Alles Organisieren der Form ließ er ganz beiseite; die einfachste, trockenste und übersichtlichste, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, dessen sie einzig von je bedurft hatte —: narkotisch-berauschende Melodie. Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er sie durchaus unberührt ließ, wandte er sein ganzes Genie nur zu den amüsantesten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieser Formen ausführen ließ. Den Sängern, die zuvor auf dramatischen Ausdruck eines langweiligen und nichtssagenden Worttextes studieren mußten, sagte er: „Macht mit den Worten, was ihr Lust habt, vergeßt aber vor allem nur nicht, für lustige Läufe und melodische Entrechats euch tüchtig applaudieren zu lassen". Wer gehorchte ihm lieber, als die Sän-

ger? — Den Instrumentisten, die zuvor abgerichtet waren, pathetische Gesangsphrasen so intelligent wie möglich in übereinstimmendem Gesamtspiele zu begleiten, sagt er: Macht's euch leicht, vergeßt vor allem nur nicht, da, wo ich jedem von euch Gelegenheit dazu gebe, für eure Privatgeschicklichkeit euch gehörig beklatschen zu lassen". Wer dankte ihm eifriger, als die Instrumentisten? — Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigensinnig befangenen Anordnungen des dramatischen Komponisten Blut geschwitzt hatte, sagte er: „Freund, mach', was du Lust hast, denn dich brauche ich gar nicht mehr". Wer war ihm verbundener für solche Enthebung von undankbarer, saurer Mühe, als der Operndichter?

Wer aber vergötterte für alle diese Wohltaten Rossini mehr, als die ganze zivilisierte Welt, so weit sie die Operntheater fassen konnten? Und wer hatte mehr Grund dazu, als sie? Wer war, bei so vielem Vermögen, so grundgefällig gegen sie, als Rossini? — Erfuhr er, daß das Publikum dieser einen Stadt besonders gern Läufe der Sängerinnen hörte, das der andern dagegen lieber schmachtenden Gesang, so gab er für die erste Stadt seinen Sängerinnen nur Läufe, für die zweite nur schmachtenden Gesang. Wußte er, daß man hier gern die Trommel im Orchester hörte, so ließ er sogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel beginnen; wurde ihm gesagt, daß man dort leidenschaftlich das Crescendo in Ensemblesätzen liebte, so setzte er seine Oper in der Form eines beständig wiederkehrenden Crescendos. — Nur einmal hatte er Grund, seine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel riet man ihm, sorgfältiger in seinem Satze zu verfahren: seine solider gearbeitete Oper sprach nicht an, und Rossini nahm sich vor, nie in seinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu sein, selbst wenn man ihm dies anriete. —

Übersah Rossini den ungeheuren Erfolg seiner Behandlung der Oper, so ist es ihm nicht im mindesten als Eitelkeit und anmaßender Hochmut zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Gesicht rief, er habe das wahre Geheimnis der Oper gefunden, nach welchem alle seine Vorgänger nur irgend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes sein, die Opern auch seiner größten Vorgänger, und gelte es selbst Mozarts „Don Juan", vergessen zu machen, und zwar einfach dadurch,

daß er dasselbe Süjet auf seine Weise wieder komponiere, so sprach sich hierin keineswegs Arroganz, sondern der ganz sichere Instinkt davon aus, was das Publikum eigentlich von der Oper verlange. In der Tat würden unsre Musikreligiösen der Erscheinung eines Rossinischen „Don Juan" nur zu ihrer vollsten Schmach zuzusehen gehabt haben; denn mit Sicherheit ließe sich annehmen, daß Mozarts „Don Juan" vor dem eigentlichen, entscheidenden Theaterpublikum — wenn nicht auf immer, so doch für eine längere Zeit — dem Rossinischen hätte weichen müssen. Denn dies ist der eigentliche Ausschlag, den Rossini in der Opernfrage gab; er appellierte mit Haut und Haar der Oper an das Publikum; er machte dieses Publikum mit seinen Wünschen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hätte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des Volkes, nach dem richtigen Sinne dieses Wortes, an sich gehabt, so müßte uns Rossini als der allergründlichste Revolutionär im Gebiete der Kunst erscheinen. Einem Teile unsrer Gesellschaft gegenüber, der aber nur als ein unnatürlicher Auswuchs des Volkes und in seiner sozialen Überflüssigkeit, ja Schädlichkeit, nur als das Raupennest anzusehen ist, welches die gesunden, nährenden Blätter des natürlichen Volksbaumes zernagt, um aus ihm höchstens die Lebenskraft zu erlangen, als luftige, gaukelnde Schmetterlingsschar ein ephemeres, luxuriöses Dasein dahinzuflattern, — einem solchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu schmutziger Rohheit versunkenen Bodensatze sich nur zu lasterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, schöner menschlicher Bildung erheben konnte, — also — um den bezeichnendsten Ausdruck zu geben — unserm Opernpublikum gegenüber, war Rossini jedoch nur Reaktionär, während wir Gluck und seine Nachfolger als methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge machtlose, Revolutionäre anzusehen haben. Im Namen des luxuriösen, in der Tat aber einzig wirklichen Inhaltes der Oper und der konsequenten Entwicklung desselben, reagierte Joachimo Rossini ebenso erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Glucks, als Fürst Metternich, sein großer Protektor, im Namen des unmenschlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäischen Staatswesens und der folgerichtigen Geltendmachung desselben, gegen die doktrinären Maximen der liberalen Revo-

lutionäre reagierte, welche innerhalb dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhaltes, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt ihr Staat und Oper, hier habt ihr Staat und Oper, — andre gibt es nicht!"

Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Wesens sich zu nacktester, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Musiker als der absolute Faktor dieses Kunstwerkes mit unumschränkter Machtvollkommenheit, und der Geschmack des Theaterpublikums als die einzige Richtschnur für sein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Dramas bis zur Grundsätzlichkeit tatsächlich beseitigt, den singenden Darstellern die Ausübung ohrgefälligster Gesangsvirtuosität als ihre einzige Aufgabe, und ihre hierauf begründeten Ansprüche an den Komponisten als ihr unveräußerlichstes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große musikalische Öffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen Form, unter der narkotisch berauschenden Wirkung eines Opernabends einzig das Wesen der Musik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schoße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wollüstigen Sohnes Italias gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtsiechen — und doch todesmutigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das niemand erschaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —

Von der großen Stadt Paris aus, in der die gebildetsten Kunstkenner und Kritiker noch heute nicht begreifen können, welch' ein Unterschied zwischen zwei berühmten Komponisten, wie Beethoven und Rossini, stattfinden solle, als etwa der, daß dieser sein himmlisches Genie auf die Kompositionen von Opern, jener dagegen auf Symphonien verwandt habe, — von diesem splendiden Sitze moderner Musikweisheit aus sollte dennoch der Oper noch eine verwunderliche Lebensverlängerung bereitet werden. Der Hang am Dasein ist urkräftig in allem, was da ist. Die Oper war einmal da, wie das Byzantinische Kaisertum, und ganz wie dieses bestand, wird sie bestehen, so lange irgend die unnatürlichen Bedingungen vorhanden bleiben, die sie — innerlich tot — immer noch am Leben erhalten, — bis endlich die ungezogenen Türken kommen, die einst schon dem Byzantinischen Reiche einmal ein Ende machten, und so grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Rosse zur Krippe zu führen.

Als Spontini mit sich die Oper für tot ansah, irrte er sich, weil er die „dramatische Richtung" der Oper für ihr Wesen hielt: er vergaß die Möglichkeit eines Rossini, der ihm vollkommen das Gegenteil beweisen könnte. Als Rossini mit bei weitem größerem Rechte die Oper mit sich für fertig hielt, irrte er sich zwar weniger, weil er das Wesen der Oper erkannt, deutlich dargetan und zur allgemeinen Geltung gebracht hatte, und somit annehmen konnte, nur noch nachgeahmt, nicht aber mehr überboten zu werden. Dennoch täuschte aber auch er sich darüber, daß aus allen bisherigen Richtungen der Oper nicht eine Karikatur zusammengesetzt werden könnte, die nicht nur von der Öffentlichkeit, sondern auch von kunstkritischen Köpfen als eine neue und wesentliche Gestalt der Oper aufgenommen sein dürfte, denn er wußte zur Zeit seiner Blüte noch nicht, daß es den Bankiers, für die er bis dahin Musik gemacht hatte, einmal einfallen würde, selbst auch zu komponieren.

O wie ärgerte er sich, der sonst so leichtsinnige Meister, wie ward er bös und übelgelaunt, sich, wenn auch nicht an Genialität, doch in der Geschicklichkeit der Ausbeutung der öffentlichen Kunstnichtswürdigkeit übertroffen zu sehen! O wie war er der „dissoluto punito", die ausgestochene Kourtisane, und von welchem ingrimmigen Verdrusse ob dieser Schmach war er erfüllt, als er

dem Pariser Operndirektor, der ihn bei augenblicklich eingetretener Windstille einlud, den Parisern wieder etwas vorzublasen, antwortete, er würde nicht eher zurückkommen, als bis dort „die Juden mit ihrem Sabbat fertig wären!“ — Er mußte erkennen, daß, so lange Gottes Weisheit die Welt regiert, alles seine Strafe findet, selbst die Aufrichtigkeit, mit der er den Leuten gesagt hatte, was an der Oper wäre, — und ward, um wohlverdiente Buße zu tragen, Fischhändler und Kirchenkomponist. —

Nur auf weiterem Umwege können wir jedoch zur verständlichen Darstellung des Wesens der modernsten Oper gelangen.

III.

Die Geschichte der Oper ist seit Rossini im Grunde nichts andres mehr, als die Geschichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künstlerisch spekulativen, und ihres Vortrages vom wirkungssüchtigen Standpunkte der Darstellung aus.

Rossinis von ungeheurem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Komponisten vom Aufsuchen des dramatischen Inhaltes der Arie und von dem Versuche, ihr eine konsequente dramatische Bedeutung einzubilden, abgezogen. Das Wesen der Melodie selbst, in welche sich das ganze Gerüst der Arie aufgelöst hatte, war es, was jetzt den Instinkt wie die Spekulation des Komponisten gefangen nahm. Man mußte empfinden, daß selbst an der Arie Glucks und seiner Nachfolger das Publikum nur in dem Grade sich erbaut hatte, als die durch die Textunterlage bezeichnete allgemeine Empfindung im rein melodischen Teile dieser Arie einen Ausdruck erhalten hatte, der wiederum in seiner Allgemeinheit sich nur als absolut ohrgefällige Tonweise kundgab. Wird uns dies an Gluck schon vollkommen deutlich, so wird an dem letzten seiner Nachfolger, Spontini, es uns zum Handgreifen ersichtlich. Sie alle, diese ernsten musikalischen Dramatiker, hatten sich mehr oder minder selbst belogen, wenn sie die Wirkung ihrer Musik weniger der rein melodischen Essenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denselben untergelegten, dramatischen Absicht zuschrieben. Das Operntheater war zu ihrer Zeit, und namentlich in Paris, der Sammelplatz ästhetischer Schöngeister und einer vornehmen

Welt, die sich darauf steifte, ebenfalls ästhetisch und schöngeistig zu sein. Die ernste ästhetische Intention der Meister ward von diesem Publikum mit Respekt aufgenommen; die ganze Glorie des künstlerischen Gesetzgebers strahlte um den Musiker, der es unternahm, in Tönen das Drama zu schreiben, und sein Publikum bildete sich wohl ein, von der dramatischen „Deklamation" ergriffen zu sein, während es in Wahrheit doch nur von dem Reize der Arienmelodie hingerissen war. Als das Publikum, durch Rossini emanzipiert, sich dies endlich offen und unumwunden eingestehen durfte, bestätigte es somit eine ganz unleugbare Wahrheit und rechtfertigte dadurch die ganz folgerichtige und natürliche Erscheinung, daß da, wo nicht nur der äußerlichen Annahme, sondern auch der ganzen künstlerischen Anlage des Kunstwerkes gemäß, die Musik die Hauptsache, Zweck und Ziel war, die nur helfende Dichtkunst und alle durch sie angedeutete dramatische Absicht wirkungslos und nichtig bleiben müsse, dagegen die Musik alle Wirkung durch ihr eigenstes Vermögen ganz allein hervorzubringen habe. Alle Absicht, sich selbst dramatisch und charakteristisch geben zu wollen, konnte die Musik nur in ihrem wirklichen Wesen entstellen, und dieses Wesen spricht sich, sobald die Musik zur Erreichung einer höheren Absicht nicht nur helfen und mitwirken, sondern für sich ganz allein wirken will, nur in der Melodie, als dem Ausdrucke einer allgemeinen Empfindung, aus.

Allen Opernkomponisten mußte durch Rossinis unwiderlegliche Erfolge dies ersichtlich werden. Stand tiefer fühlenden Musikern hiergegen eine Erwiderung offen, so konnte es bloß die sein, daß sie den Charakter der Rossinischen Melodie nicht nur als leicht und ungemütlich, sondern als das Wesen der Melodie überhaupt nicht erschöpfend begriffen. Es mußte solchen Musikern die künstlerische Aufgabe sich darstellen, der unstreitig allmächtigen Melodie den ganzen vollen Ausdruck schöner menschlicher Empfindung zu geben, der ihr ureigen ist; und in dem Streben, diese Aufgabe zu lösen, setzten sie die Reaktion Rossinis — über das Wesen und die Entstehung der Oper hinaus — bis zu dem Quelle fort, aus dem auch die Arie wiederum ihr künstliches Leben geschöpft hatte, bis zur Restauration der ursprünglichen Tonweise des Volksliedes.

Von einem deutschen Musiker ward diese Umwandelung

der Melodie zuerst und mit außerordentlichem Erfolge in das Leben gerufen. Karl Maria von Weber gelangte zu seiner künstlerischen Reife in einer Epoche geschichtlicher Entwicklung, wo der erwachte Freiheitstrieb sich weniger noch in den Menschen, als solchen, sondern in den Völkern, als nationalen Massen, kundgab. Das Unabhängigkeitsgefühl, das in der Politik sich noch nicht auf das Reinmenschliche bezog, als reinmenschliches Unabhängigkeitsgefühl sich daher auch noch nicht als absolut und unbedingt erfaßte, suchte, wie sich selbst unerklärlich, und mehr zufällig als notwendig erweckt, noch nach Berechtigungsgründen, und glaubte diese in der nationalen Wurzel der Völker finden zu dürfen. Die hieraus entstehende Bewegung glich in Wahrheit weit mehr einer Restauration, als einer Revolution; sie gab sich in ihrer äußersten Verirrung als Sucht der Wiederherstellung des Alten und Verlorenen kund, und erst in der neuesten Zeit haben wir erfahren dürfen, wie dieser Irrtum nur zu neuen Fesseln für unsre Entwicklung zur wirklich menschlichen Freiheit führen konnte: dadurch, daß wir dies erkennen mußten, sind wir nun aber auch mit Bewußtsein auf die rechte Bahn getrieben worden, und zwar mit schmerzlicher, aber heilsamer Gewalt.

Ich habe nicht im Sinne, hier die Darlegung des Wesens der Oper als im Einklange mit unsrer politischen Entwicklung stehend zu geben; der willkürlichen Wirkung der Phantasie ist hier ein zu beliebiger Spielraum geboten, als daß bei solchem Beginnen nicht die absurdesten Abenteuerlichkeiten ausgeheckt werden könnten, — wie es denn auch in unerbaulichster Fülle im Bezug auf diesen Gegenstand bereits geschehen ist. Es liegt mir vielmehr daran, das Unnatürliche und Widerspruchsvolle dieses Kunstgenres, sowie seine offenkundige Unfähigkeit, die in ihm vorgegebene Absicht wirklich zu erreichen, einzig aus seinem Wesen selbst zur Erklärung zu bringen. Die nationale Richtung aber, die in der Behandlung der Melodie eingeschlagen wurde, hat in ihrer Bedeutung und Verirrung, endlich in ihrer immer klarer werdenden und ihren Irrtum kundgebenden Zersplitterung und Unfruchtbarkeit, zu viel Übereinstimmendes mit den Irrtümern unsrer politischen Entwicklung in den letzten vierzig Jahren, als daß die Beziehung hierauf übergangen werden könnte.

In der Kunst, wie in der Politik, hat diese Richtung das

Bezeichnende, daß der ihr zugrunde liegende Irrtum in seiner ersten Unwillkürlichkeit sich mit verführerischer Schönheit, in seiner eigensüchtig bornierten endlichen Halsstarrigkeit aber mit widerlicher Häßlichkeit zeigte. Er war schön, so lange der, nur befangene, Geist der Freiheit sich in ihm aussprach; er ist jetzt ekelhaft, wo der Geist der Freiheit in Wahrheit ihn bereits gebrochen hat, und nur gemeiner Egoismus ihn noch künstlich aufrecht erhält.

In der Musik äußerte sich die nationale Richtung bei ihrem Beginne um so mehr mit wirklicher Schönheit, als der Charakter der Musik sich überhaupt mehr in allgemeiner, als in spezifischer Empfindung ausspricht. Was bei unsern dichtenden Romantikern sich als römisch-katholische mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte sich in der Musik als heimisch innige, tief und weitatmig, in edler Anmut erblühende Tonweise, — als Tonweise, wie sie dem wirklichen, letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war.

Dem über alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen" schnitten die wollüstigen Melodien Rossinis, in denen alle Welt schwelgte, widerlich schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz; er konnte es nicht zugeben, daß in ihnen der Quell der wahren Melodie läge; er mußte der Welt beweisen, daß sie nur ein unreiner Ausfluß dieses Quelles seien, der Quell selbst aber, da wo man ihn zu finden wisse, in ungetrübtester Klarheit noch fließe. Wenn jene vornehmen Gründer der Oper auf den Volksgesang nur hinlauschten, so hörte nun Weber mit angestrengtester Aufmerksamkeit auf ihn. Drang der Duft der schönen Volksblume von der Waldwiese auf in die prunkenden Gemächer der luxuriösen Musikwelt, um dort zu portativen Wohlgerüchen destilliert zu werden, so trieb die Sehnsucht nach dem Anblicke der Blume Weber aus den üppigen Sälen hinab auf die Waldwiese selbst: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieselnden Baches, zwischen kräftig duftendem Waldgrase auf wunderbar gekräuseltem Moose, unter sinnig rauschendem Laubgezweige der alten stämmigen Bäume. Wie fühlte der selige Künstler sein Herz erbeben bei diesem Anblicke, beim Einatmen dieser Fülle des Duftes! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerstehen, der entnervten Menschheit diesen heilenden Anblick, diesen belebenden Duft zur Erlösung von ihrem Wahnsinne zuzuführen,

die Blume selbst ihrer göttlich zeugenden Wildnis zu entreißen, um sie als Allerheiligstes der segenbedürftigen Luxuswelt vorzuhalten: — er brach sie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache setzte er die süß Verschämte in die kostbare Vase; täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Doch sieh'! — die so keusch geschlossenen straffen Blätter entfalten sich, wie zu schlaffer Wollust ausgedehnt; schamlos enthüllt sie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet sie mit grauenvoller Gleichgültigkeit der riechenden Nase jedes gaunerischen Wollüstlings dar. „Was ist dir, Blume?" ruft in Seelenangst der Meister: „vergissest du so die schöne Waldwiese, wo du so keusch gewachsen?" Da läßt die Blume, eines nach dem andern, die Blätter fallen; matt und welk zerstreuen sie sich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres süßen Duftes weht dem Meister zu: „Ich sterbe nur, — da du mich brachest!" — Und mit ihr starb der Meister. Sie war die Seele seiner Kunst, und diese Kunst der rätselvolle Haft seines Lebens gewesen. — Auf der Waldwiese wuchs keine Blume mehr! — Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: sie sangen dem Fürsten Metternich vor; der empfahl sie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüsierten sich in ihren geilen Salons an dem lustigen Jodeln der Alpenkinder und wie sie von ihrem „Dierndel" sangen. Jetzt marschieren die Burschen nach Bellinischen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizettischen Opernmelodien, denn — die Blume wuchs nicht wieder! —

Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, daß sie weniger in kurzgefügten, keck und sonderlich bewegten Rhythmen, sondern in langatmigen, froh und doch sehnsüchtig geschwellten Zügen sich uns kundgibt. Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar: überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen, die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weberschen Volksoper: sie ist, frei aller lokal-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen andern Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht

so, durch die Gewalt unentstellter Anmut, zu den Herzen der Menschen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit sie angehören mögen, eben weil in ihr das Reinmenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weberschen Melodie das Wesen deutschen Geistes und seine vermeintliche Bestimmung besser erkennen, als wir in der Lüge von seinen spezifischen Qualitäten es tun! —

Nach dieser Melodie gestaltet Weber alles; was er, gänzlich von ihr erfüllt, gewahrt und wiedergeben will, was er so im ganzen Gerüste der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiß, in dieser Melodie sich auszudrücken, sei es auch nur dadurch, daß er es mit ihrem Atem überhaucht, mit einem Tautropfen aus dem Kelche der Blume es besprengt, das mußte ihm gelingen zu hinreißend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und diese Melodie war es, die Weber zum wirklichen Faktor seiner Oper machte: das Vorgeben des Dramas fand durch diese Melodie insoweit seine Verwirklichung, als das ganze Drama von vorherein wie vor Sehnsucht hingegossen war, in diese Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöst, durch sie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir so den „Freischützen" als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau die selbe Stellung zu Webers Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tancredi" zur Musik Rossinis. Die Melodie Rossinis bedingte den Charakter der Dichtung des „Tancredi" ganz eben so, als Webers Melodie die Dichtung des Kindschen „Freischützen", und Weber war hier nichts andres, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich *. Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Dramas um so viel weiter, als seine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr und ungefälscht war: was in ihr aufging, war wohl geborgen und sicher vor jeder Entstellung. Was in dieser Sprache, bei all' ihrer Wahrheit, dennoch ihrer Beschränktheit wegen nicht auszusprechen war, das mühte sich auch Weber vergebens herauszubringen; und sein Stammeln gilt uns hier als

---

* Was ich hier unter „sinnlich" verstehe, im Gegensatz zu der Sinnlichkeit, die ich als das verwirklichende Moment des Kunstwerkes setze, möge aus dem Zurufe eines italienischen Publikums erhellen, das im Entzücken über den Gesang eines Kastraten in den Schrei ausbrach: „Gesegnet sei das Messerchen!" —

das redliche Bekenntnis von der Unfähigkeit der Musik, selbst wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht bloß für sie zugeschnittene, Drama in sich aufgehen zu lassen; wogegen sie vernünftigerweise in diesem wirklichen Drama aufzugehen hat.

Wir haben die Geschichte der Melodie fortzusetzen.

War Weber im Aufsuchen der Melodie auf das Volk zurückgegangen, und traf er im deutschen Volke die glückliche Eigenschaft naiver Innigkeit ohne beengende nationale Sonderlichkeit an, so hatte er die Opernkomponisten im allgemeinen auf einen Quell hingelenkt, dem sie nun überall, wohin ihr Auge zu dringen vermochte, als einem nicht übel ergiebigen Brunnen nachspähten.

Zunächst waren es französische Komponisten, die auf Zubereitung des Krautes Bedacht nahmen, das bei ihnen als heimische Pflanze gewachsen war. Schon längst hatte sich bei ihnen das witzige oder sentimentale „Couplet" auf der Volksbühne im rezitierten Schauspiele geltend gemacht. Seiner Natur nach mehr für den heiteren, oder — wenn für den empfindsamen, doch nie für den leidenschaftlichen tragischen Ausdruck geeignet, hat es ganz von selbst auch den Charakter des dramatischen Genres bestimmt, in welchem es mit vorherrschender Absicht angewandt wurde. Der Franzose ist nicht gemacht, seine Empfindungen gänzlich in Musik aufgehen zu lassen; steigert sich seine Erregtheit bis zum Verlangen nach musikalischem Ausdrucke, so muß er dabei sprechen oder mindestens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Kontretanz an; ohne den gibt's keine Musik für ihn. Ihm ist beim Couplet das Sprechen so sehr die Hauptsache, daß er es auch nur allein, nie mit andern zusammen singen will, weil man sonst nicht deutlich mehr verstehen würde, was gesprochen wird. Auch im Kontretanze stehen sich die Tänzer meistens einzeln gegenüber; jeder macht für sich, was er zu machen hat, und Umschlingungen des Paares finden nur statt, wenn der Charakter des Tanzes überhaupt es gar nicht anders mehr zuläßt. So steht im französischen Vaudeville alles zum musikalischen Apparate Gehörige einzeln, und nur durch die geschwätzige Prosa vermittelt, neben

einander da, und wo das Couplet von mehreren zugleich gesungen wird, geschieht dies im peinlichsten musikalischen Einklange von der Welt. Die französische Oper ist das erweiterte Vaudeville; der breitere musikalische Apparat in ihr ist für die Form der sogenannten dramatischen Oper, für den Inhalt aber demjenigen virtuosen Elemente entnommen, das durch Rossini seine üppigste Bedeutung erhielt.

Die eigentümliche Blüte dieser Oper ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet, und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Kontretanzes. Auf dieses nationale Produkt, das immer nur als Nebenläufer der dramatischen Absicht, nie aber zu ihrer wirklichen Aufnahme in sich verwendet worden war, gingen französische Opernkomponisten mit erwogener Absichtlichkeit zurück, als sie auf der einen Seite des Todes der Spontinischen Oper inne wurden, auf der andern Seite aber die weltberauschende Wirkung Rossinis, wie namentlich auch den herzbewegenden Einfluß der Melodie Webers gewahrten. Der lebendige Inhalt jenes französischen Nationalproduktes war aber bereits verschwunden; so lange hatten Vaudeville und komische Oper an ihm gesogen, daß sein Quell in trockenster Dürre nicht mehr zu fließen vermochte. Wo die naturbedürftigen Kunstmusiker nach dem ersehnten Rauschen des Baches hinhorchten, konnten sie es vor dem prosaischen Klippklapp der Mühle nicht mehr vernehmen, deren Rad sie selbst mit dem Wasser trieben, daß sie aus seinem natürlichen Bette im breternen Kanale zu ihr hingeleitet hatten. Wo sie das Volk singen hören wollten, tönten ihnen nur ihre ekelhaften wohlbekannten Vaudeville-Maschinenfabrikate entgegen.

Nun ging die große Jagd auf Volksmelodien in fremder Herren Ländern los. Bereits hatte Weber selbst, dem die heimische Blume welkte, in Forkels Schilderungen der arabischen Musik fleißig geblättert und ihnen einen Marsch für Haremswächter entnommen. Unsre Franzosen waren flinker auf den Beinen; sie blätterten nur im Reisehandbuche für Touristen, und machten sich dabei selbst auf, ganz in der Nähe zu hören und zu sehen, wo irgend noch ein Stück Volksnaivetät vorhanden wäre, wie es aussähe und wie es klänge. Unsre greise Zivilisation ward wieder kindisch, und kindische Greise sterben bald! —

Dort im schönen, vielbesudelten Lande Italien, dessen

musikalisches Fett Rossini so vornehm behaglich für die vermagerte Kunstwelt abgeschöpft hatte, saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksliederjäger zu. Einer von diesen war ein guter Reiter, und wenn er nach heftigem Ritte vom Pferde stieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieser ritt jetzt wie besessen durch allen Fisch- und Gemüsekram des Marktes von Neapel hindurch, daß alles rings umherflog, Geschnatter und Gefluche ihm nachfolgte, und drohende Fäuste sich gegen ihn erhoben, — so daß ihm mit Blitzesschnelle der Instinkt von einer prachtvollen Fischer- und Gemüsehändler-Revolution in die Nase fuhr. Aber hiervon war noch mehr zu profitieren! Hinaus nach Portici jagt der Pariser Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fischer, die da singen und Fische fangen, schlafen und wüten, mit Weib und Kind spielen und Messer werfen, sich totschlagen und immer dabei singen. Meister Auber, gesteh', das war ein guter Ritt und besser, als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte schreitet, — aus denen doch eigentlich gar nichts zu holen ist, als Schnupfen und Erkältung! — Der Reiter ritt heim, stieg vom Roß, machte Rossini ein ungemein verbindliches Kompliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapost nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts andres als die „Stumme von Portici".

— Diese Stumme war die nun sprachlos gewordene Muse des Dramas, die zwischen singenden und tobenden Massen einsam traurig, mit gebrochenem Herzen dahinwandelte, um vor Lebensüberdruß sich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künstlichen Wüten des Theatervulkanes zu ersticken! —

Rossini schaute dem prächtigen Spektakel aus der Ferne zu und als er nach Paris reiste, hielt er es für gut, unter den schneeigen Alpen der Schweiz ein wenig zu rasten und wohl darauf hinzuhorchen, wie die gesunden, kecken Burschen dort mit ihren Bergen und Kühen sich musikalisch zu unterhalten pflegten. In Paris angelangt, machte er Auber sein verbindlichstes Kompliment (er wußte wohl, warum?), und stellte der Welt mit vieler Vaterfreude sein jüngstes Kind vor, das er mit glücklicher Eingebung „Wilhelm Tell" getauft hatte.

Die „Stumme von Portici" und „Wilhelm Tell" wurden nun die beiden Achsen, um die sich fortan die ganze spekulative Opernmusikwelt bewegte. Ein neues Geheimnis, den halbverwesten Leib der Oper zu galvanisieren, war gefunden, und so lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Besonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Kontinente wurden durchforscht, jede Provinz ausgeplündert, jeder Volksstamm bis auf den letzten Tropfen seines musikalischen Blutes ausgesogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schächer der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraßt. Die deutsche Kunstkritik aber erkannte eine bedeutungsvolle Annäherung der Oper an ihr Ziel; denn nun habe sie die „nationale", ja — wenn man will — sogar die „historische" Richtung eingeschlagen. Wenn die ganze Welt verrückt wird, fühlen sich die Deutschen am seligsten dabei; denn desto mehr haben sie zu deuten, zu erraten, zu sinnen und endlich — damit ihnen ganz wohl werde — zu klassifizieren! —

Betrachten wir, worin die Einwirkung des Nationalen auf die Melodie, und durch sie auf die Oper bestand.

Das Volkstümliche ist von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen, so lange als es — frei von aller Reflexion — in natürlich aufsteigendem Wachstum sich bis zum Kunstwerke erheben konnte. In der Gesellschaft, wie in der Kunst, haben wir nur vom Volke gezehrt, ohne daß wir es wußten. In weitester Entfernung vom Volke hielten wir die Frucht, von der wir lebten, für Manna, das uns Privilegierten und Auserlesenen Gottes, Reichen und Genies, ganz nach himmlischer Willkür aus der Luft herab in das Maul fiel. Als wir das Manna aber verpraßt hatten, sahen wir uns nun hungrig nach den Fruchtbäumen auf Erden um, und raubten diesen nun, als Räuber von Gottes Gnaden, mit keckem, räuberischem Bewußtsein ihre Früchte, unbekümmert darum, ob wir sie gepflanzt oder gepflegt hatten; ja, wir hieben die Bäume selbst um — bis auf die Wurzeln, um zu sehen, ob nicht auch diese durch künstliche Zubereitung schmackhaft oder doch wenigstens verschlingbar gemacht werden könnten. So reuteten wir den ganzen schönen Naturwald des Volkes aus, daß wir mit ihm nun als nackte, hungerleidige Bettler dastehen.

So hat denn auch die Opernmusik, da sie ihrer gänzlichen Zeugungsunfähigkeit und des Vertrocknens aller ihrer Säfte bewußt wurde, sich auf das Volkslied gestürzt, bis auf seine Wurzeln es ausgesogen, und sie wirft nun den faserigen Rest der Frucht in ekelhaften Opernmelodien dem beraubten Volke als elende und gesundheitsschädliche Nahrung hin. Aber auch sie, die Opernmelodie, ist nun ohne alle Aussicht auf neue Nahrung geworden; sie hat alles verschlungen, was sie verschlingen konnte; ohne mögliche neue Befruchtung geht sie unfruchtbar zugrunde: sie kaut nun mit der Todesangst eines sterbenden Gefräßigen an sich selber herum, und dieses widerliche Herumknaupeln an sich selbst nennen deutsche Kunstkritiker „Streben nach höherer Charakteristik", nachdem sie zuvor das Umschlagen jener ausgeplünderten Volksfruchtbäume „Emanzipation der Massen" getauft haben!

Das wahrhaft Volkstümliche vermochte der Opernkomponist nicht zu erfassen; um dies zu können, hätte er selbst aus dem Geiste und den Anschauungen des Volkes schaffen, d. h. im Grunde selbst Volk sein müssen. Nur das *Sonderliche* konnte er fassen, in welchem sich ihm die Besonderheit des Volkstümlichen kundgibt, und dies ist das *Nationale*. Die Färbung des Nationalen, in den höheren Ständen bereits gänzlich verwischt, lebte nur noch in *den* Teilen des Volkes, die, an die Scholle des Feldes, des Ufers oder des Bergtales geheftet, von allem befruchtenden Austausch ihrer Eigentümlichkeiten zurückgehalten worden waren. Nur ein starr und stereotyp Gewordenes fiel daher jenen Ausbeutern in die Hände, und in diesen Händen, die — um es nach luxuriöser Willkür verwenden zu können — ihm erst noch die letzten Fasern seiner Zeugungsorgane ausziehen mußten, konnte es nur zum *modischen Kuriosum* werden. Wie man in der Kleidermode jede beliebige, Einzelnheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Ausputze verwendete, so wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöste Züge in Melodie und Rhythmus, auf das scheckige Gerüste überlebter, inhaltsloser Formen gesetzt.

Einen nicht unwesentlichen Einfluß mußte dieses Verfahren jedoch auf das Gebahren dieser Oper ausüben, den wir jetzt näher zu betrachten haben: nämlich die Veränderung in dem

Verhältnisse der darstellenden Faktoren der Oper zueinander, die, wie erwähnt, als „Emanzipation der Massen“ aufgefaßt worden ist.

IV.

Jede Kunstrichtung nähert sich ganz in dem Grade ihrer Blüte, als sie das Vermögen zu dichter, deutlicher und sicherer Gestaltung gewinnt. Das Volk, das im Anfange sein Staunen über die weithin wirkenden Wunder der Natur in den Ausrüfen lyrischer Ergriffenheit äußert, verdichtet, um den staunenerregenden Gegenstand zu bewältigen, die weitverzweigte Naturerscheinung zum Gott, und den Gott endlich zum Helden. In diesem Helden, als dem gedrängten Bilde seines eigenen Wesens, erkennt es sich selbst, und seine Taten feiert es im Epos, im Drama aber stellt es selbst sie dar. Der tragische Held der Griechen schritt aus dem Chor heraus und sprach zu ihm zurückgewandt: „Seht, so tut und handelt ein Mensch; was ihr in Meinungen und Sprüchen feiertet, das stelle ich euch als unwiderleglich wahr und notwendig dar.“ — Die griechische Tragödie faßte in Chor und Helden das Publikum und das Kunstwerk zusammen: dieses gab sich in ihr mit dem Urteile über sich — als gedichtete Anschauung — zugleich dem Volke, und genau in dem Grade reifte das Drama als Kunstwerk, als das verdeutlichende Urteil des Chores in den Handlungen der Helden selbst sich so unwiderleglich ausdrückte, daß der Chor von der Szene ab ganz in das Volk zurücktreten, und dafür als belebender und verwirklichender Teilnehmer der Handlung — als solcher — selbst behilflich werden konnte. Shakespeares Tragödie steht insofern unbedingt über der griechischen, als sie für die künstlerische Technik die Notwendigkeit des Chores vollkommen überwunden hat. Bei Shakespeare ist der Chor in lauter an der Handlung persönlich beteiligte Individuen aufgelöst, welche für sich ganz nach derselben individuellen Notwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln, wie der Hauptheld, und selbst ihre scheinbare Unterordnung im künstlerischen Rahmen ergibt sich nur aus den ferneren Berührungspunkten, in denen sie mit dem Haupthelden stehen, keineswegs aber aus einer etwa prinzipiellen technischen Verachtung der

Nebenpersonen; denn überall da, wo die selbst untergeordnetste Person zur Teilnahme an der Haupthandlung zu gelangen hat, äußert sie sich ganz nach persönlich charakteristischem, freiem Ermessen.

Wenn die sicher und fest gezeichneten Persönlichkeiten Shakespeares im weiteren Verlaufe der modernen dramatischen Kunst immer mehr von ihrer plastischen Individualität verloren und bis zur bloßen stabilen Charaktermaske ohne alle Individualität herabsanken, so ist dies dem Einflusse des ständisch uniformierenden Staates zuzuschreiben, der das Recht der freien Persönlichkeit mit immer tötlicherer Gewalt unterdrückte. Das Schattenspiel solcher innerlich hohlen, aller Individualität baren Charaktermasken ward die dramatische Grundlage der Oper. Je inhaltsloser die Persönlichkeiten unter diesen Masken waren, desto geeigneter erachtete man sie zum Singen der Opernarie. „Prinz und Prinzeßin", — das ist die ganze dramatische Achse, um die sich die Oper drehte, und — bei Licht besehen — jetzt noch dreht. Alles Individuelle konnte diesen Opernmasken nur durch den äußeren Anstrich kommen, und endlich mußte die Besonderheit der Lokalität des Schauplatzes ihnen das ersetzen, was ihnen innerlich ein- für allemal abging. Als die Komponisten alle melodische Produktivität ihrer Kunst erschöpft hatten und vom Volke sich die Lokalmelodie erborgen mußten, griff man endlich auch zum ganzen Lokale selbst: Dekorationen, Kostüme, und das, was diese auszufüllen hatte, die bewegungsfähige Umgebung — der Opernchor, ward endlich die Hauptsache, die Oper selbst, welche von allen Seiten ihr flimmerndes Licht auf „Prinz und Prinzessin" werfen mußte, um die armen Unglücklichen am kolorierten Sängerleben zu erhalten.

So war denn der Kreislauf des Dramas zu seiner tötlichen Schmach erfüllt: die individuellen Persönlichkeiten, zu denen einst der Chor des Volkes sich verdichtet hatte, verschwammen in buntscheckige, massenhafte Umgebung ohne Mittelpunkt. Als diese Umgebung gilt uns in der Oper der ganze ungeheure szenische Apparat, der durch Maschinen, gemalte Leinwand und bunte Kleider uns als Stimme des Chores zuschreit: „Ich bin ich, und keine Oper ist außer mir!"

Wohl hatten schon früher edle Künstler des Schmuckes des Nationalen sich bedient; nur da aber vermochte es einen wirk-

lichen Zauber auszuüben, wo es eben nur als gelegentlich erforderlicher Schmuck einem durch charakteristische Handlung belebten, dramatischen Stoffe beigegeben und ohne alle Ostentation eingefügt war. Wie trefflich wußte Mozart seinem Osmin und seinem Figaro ein nationales Kolorit zu geben, ohne in der Türkei und in Spanien, oder gar in Büchern, nach der Farbe zu suchen. Jener Osmin und jener Figaro waren aber wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom Musiker mit wahrem Ausdrucke ausgestattete und vom gesunden Darsteller gar nicht zu verfehlende, individuelle Charaktere. Die nationale Zutat unsrer modernen Opernkomponisten wird aber nicht auf solche Individualitäten verwandt, sondern sie soll dem an sich ganz Charakterlosen eine irgendwie charakteristische Unterlage, zu Belebung und Rechtfertigung einer an und für sich ganz gleichgültigen und farblosen Existenz, erst geben. Die Spitze, auf die alles gesunde Volkstümliche ausläuft, das rein menschlich Charakteristische, ist in unsrer Oper von vornherein als farblose, nichtsbedeutende Ariensängermaske verbraucht, und diese Maske soll nun durch den Widerschein der umgebenden Farbe nur künstlich belebt werden, weshalb denn auch diese Farbe der Umgebung in den allergrellsten und schreiendsten Klecksen aufgetragen wird.

Um die öde Szene um den Ariensänger herum zu beleben, hat man das Volk, dem man seine Melodie abgenommen hatte, selbst endlich auf die Bühne gebracht; aber natürlich konnte das nicht das Volk sein, das jene Weise erfand, sondern die gelehrig abgerichtete Masse, die nun nach dem Takte der Opernarie hin- und hermaschierte. Nicht das Volk brauchte man, sondern die Masse, d. h. den materiellen Überrest von dem Volke, dem man den Lebensgeist ausgesaugt hatte. Der massenhafte Chor unsrer modernen Oper ist nichts andres, als die zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaschinerie des Theaters, der stumme Prunk der Kulissen in bewegungsvollen Lärm umgesetzt. „Prinz und Prinzessin" hatten mit dem besten Willen nichts mehr zu sagen, als ihre tausendmal gehörten Schnörkelarien: man suchte das Thema endlich dadurch zu variieren, daß das ganze Theater von der Kulisse bis zum verhundertfachten Choristen diese Arie mitsang, und zwar — je höher die Wirkung steigen soll — gar nicht einmal mehr viel-

stimmig, sondern im wirklichen tobenden Einklange. In dem heutzutage so berühmt gewordenen „Unisono" enthüllt sich ganz ersichtlich der eigentliche Kern der Absicht der Massenanwendung, und im Sinne der Oper hören wir ganz richtig die Massen „emanzipiert", wenn wir sie, wie in den berühmtesten Stellen der berühmtesten modernen Oper, die alte, abgedroschene Arie im hundertstimmigen Einklange vortragen hören. So hat unser heutiger Staat die Masse ebenfalls emanzipiert, wenn er sie in Soldatenuniform bataillonsweise aufmarschieren, links und rechts schwenken, schultern und präsitieren läßt: wenn die Meyerberrschen „Hugenotten" sich zu ihrer höchsten Spitze erheben, hören wir an ihnen, was wir an einem preußischen Gardebataillon sehen. Deutsche Kritiker nennen's — wie gesagt — Emanzipation der Massen. —

Die so „emanzipierte" Umgebung war im Grunde genommen aber wieder auch nur eine Maske. Wenn wirklich charakteristisches Leben in den Hauptpersonen der Oper nicht vorhanden war, so konnte dies wahrlich dem massenhaften Apparate noch weniger eingegossen werden. Der Widerschein, der von diesem Apparate aus belebend auf die Hauptpersonen fallen sollte, konnte daher von irgendwelcher ergiebigen Wirkung nur dann sein, wenn auch die Maske der Umgebung von Außen woher einen Anstrich erhielt, der über ihre innere Hohlheit täuschte. Diesen Anstrich gewann man aus dem historischen Kostüm, das das nationale Kolorit noch prägnanter machen mußte.

Man sollte annehmen, hier, beim Einmischen des historischen Motives, habe nun dem Dichter die Aufgabe zugeteilt werden müssen, entscheidend in die Gestaltung der Oper einzugreifen. Leicht dürfen wir aber unsern Irrtum einsehen, wenn wir bedenken, welchen Gang bisher die Fortbildung der Oper genommen hatte, wie sie alle Phasen ihrer Entwicklung nur dem verzweifelten Streben des Musikers, sein Werk am künstlichen Dasein zu erhalten, verdanken mußte, und selbst zur Verwendung historischer Motive nicht durch ein als notwendig empfundenes Verlangen, sich an den Dichter zu ergeben, sondern durch den Drang rein musikalischer Umstände hingewiesen

ward, — durch einen Drang, der wiederum nur aus der ganzen unnatürlichen Aufgabe des Musikers, im Drama Absicht und Ausdruck zugleich geben zu sollen, hervorging. Wir werden später auf die Stellung des Dichters zu unsrer modernsten Oper noch zurückkommen; für jetzt verfolgen wir ungestört vom Standpunkte des wirklichen Faktors der Oper, des Musikers, aus, bis wohin sein irriges Streben ihn führen mußte.

Der Musiker, der — mochte er sich gebärden, wie er wollte — nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben konnte, mußte ganz in dem Maße auch das wirkliche Vermögen zu gesundem und wahrem Ausdrucke verlieren, als er den Gegenstand seines Ausdruckes, in seinem verkehrten Eifer, diesen Gegenstand selbst zu zeichnen, selbst zu dichten, zum gründsätzlich matten und inhaltslosen Schema herabwürdigte. Hatte er nicht vom Dichter den Menschen verlangt, sondern vom Mechaniker den Gliedermann, den er mit seinen Gewändern nach Belieben drapierte, um durch den Farbenreiz und die Anordnung dieser Gewänder allein zu entzücken, so mußte er nun, da er das warme Pulsieren des menschlichen Leibes an dem Gliedermanne unmöglich darstellen konnte, bei somit immer größerer Verarmung seiner Ausdrucksmittel endlich nur noch auf unerhört mannigfaltige Variation in den Farben und Falten seiner Gewänder bedacht sein. Das historische Gewand der Oper — das ergiebigste, weil es nach Klima und Zeitalter auf das Bunteste zu wechseln imstande war, — ist aber eigentlich doch nur das Werk des Dekorationsmalers und Theaterschneiders, wie diese beiden Faktoren denn in Wahrheit die allerwichtigsten Bundesgenossen des modernen Opernkomponisten geworden sind. Allein auch der Musiker unterließ es nicht, seine Tonfarbenpalette für das historische Kostüm herzurichten; wie hätte er, der Schöpfer der Oper, der sich den Dichter zum Bedienten gemacht hatte, den Maler und Schneider nicht auch ausstechen sollen? Hatte er das ganze Drama, mit Handlung und Charakteren, in Musik aufgelöst, wie sollte es ihm unmöglich bleiben, auch die Zeichnungen und Farben des Malers und Schneiders musikalisch zu Wasser zu machen? Er vermochte es, alle Dämme niederzureißen, alle Schleusen zu öffnen, die das Meer vom Lande trennen, und so in der Sündflut seiner Musik das Drama mit Mann und Maus, mit Pinsel und Schere zu ersäufen!

Der Musiker mußte aber auch die ihm prädestinierte Aufgabe erfüllen, der deutschen Kritik, für die Gottes allgütige Fürsorge bekanntlich die Kunst geschaffen hat, die Freude des Geschenkes einer „*historischen Musik*“ zu machen. Sein hoher Ruf begeisterte ihn, gar bald das Richtige zu finden.

Wie mußte eine „historische“ Musik sich anhören, wenn sie die Wirkung einer solchen machen sollte? Jedenfalls anders als eine *nicht* historische Musik. Worin lag hier aber der Unterschied? Offenbar darin, daß die „historische Musik“ von der gegenwärtig gewöhnten so verschieden sei, als das Kostüm einer früheren Zeit von dem der Gegenwart. War es nicht das Klügste, genau so, wie man das Kostüm dem betreffenden Zeitalter getreu nachahmte, auch die Musik diesem Zeitalter zu entnehmen? Leider ging dies nicht so leicht, denn in jenen im Kostüm so pikanten Zeitalter gab es barbarischerweise noch keine Opern: eine allgemeine Opernsprache war ihnen daher nicht zu entnehmen. Dagegen sang man damals in den *Kirchen*, und diese Kirchengesänge haben in der Tat, wenn man sie heute plötzlich singen läßt, unsrer Musik gegenüber gehalten, etwas überraschend Fremdartiges. Vortrefflich! Kirchengesänge her! Die Religion muß aufs Theater wandern! — So ward die musikalisch historische Kostümnot zur christlich religiösen Operntugend. Für das Verbrechen des Raubes der Volksmelodie verschaffte man sich römisch-katholische und evangelisch-protestantische Kirchenabsolution, und zwar gegen die Wohltat, die man der Kirche dadurch erwies, daß, wie zuvor die Massen, nun auch die *Religion* — um im Ausdrucke der deutschen Kritik konsequent zu bleiben — durch die Oper „*emanzipiert*“ wurde.

So ward der Opernkomponist vollständig zum Erlöser der Welt, und in dem tiefbegeisterten, von selbstzerfleischendem Schwärmereifer unwiderstehlich hingerissenen *Meyerbeer* haben wir jedenfalls den modernen Heiland, das weltsündentragende Lamm Gottes zu erkennen.

Dennoch konnte diese entsündigende „Emanzipation der Kirche“ nur begingsweise vom Musiker vollzogen werden. Wollte die Religion durch die Oper beseligt sein, so mußte sie sich gefallen lassen, nur einen gewissen, vernünftigerweise ihr zugehörigen Platz unter den übrigen Emanzipierten einzunehmen. Die Oper, als Befreierin der Welt, mußte die Religion beherr-

schen, nicht die Religion der Oper; sollte die Oper zur Kirche werden, so war die Religion ja nicht von der Oper, sondern diese von ihr emanzipiert. Für die Reinheit des musikalisch-historischen Kostümes hätte es der Oper allerdings erwünscht sein können, nur noch mit der Religion zu tun zu haben, denn die einzig verwendbare historische Musik fand sich nur in der Kirchenmusik vor. Nur mit Mönchen und Pfaffen zu tun zu haben, hätte aber der Heiterkeit der Oper empfindlich schaden müssen: denn das, was durch die Emanzipation der Religion verherrlicht werden sollte, war ja eigentlich nur die Opernarie, dieser üppig entfaltete Urkeim alles Opernwesens, der keineswegs im Verlangen nach andächtiger Sammlung, sondern nach unterhaltender Zerstreuung wurzelte. Genau genommen war die Religion nur als Beischmack zu verwenden, ganz wie im wohlgeordneten Staatsleben: das Hauptgewürz mußte „Prinz und Prinzessin", nebst gehöriger Zutat von Spitzbuben, Hofchor und Volkschor, Kulissen und Kleidern bleiben.

Wie war nur auch dies ganze hochwürdige Opernkollegium in historische Musik umzusetzen? —

Hier eröffnete sich dem Musiker das unabsehbar graue Nebelfeld reiner, absoluter Erfindung: die Aufforderung zum *Erschaffen aus Nichts*. Sieh' da, wie schnell er mit sich einig wurde! Er hatte nur dafür zu sorgen, daß die Musik immer *ein wenig anders* klinge, als man der Gewohnheit nach annehmen müsse, daß sie zu klingen hätte, so klang jedenfalls seine Musik *fremdartig*, und ein richtiger Schnitt des Theaterschneiders genügte, um sie vollständig „historisch" zu machen.

Die Musik, als reichstes Vermögen des Ausdruckes, erhielt nun eine ganz neue, ungemein pikante Aufgabe, nämlich: den Ausdruck, den sie überhaupt schon zum Gegenstande des Ausdruckes gemacht hatte, wiederum durch sich selbst zu widerlegen; der Ausdruck, der ohne ausdruckswerten Gegenstand an und für sich *nichtig* war, wurde im Streben, dieser Gegenstand für sich selbst zu sein, wiederum *verneint*, so daß das Resultat unsrer Welterschaffungstheorien, nach denen aus zwei Verneinungen das Etwas entstanden ist, von dem Opernkomponisten vollständig erreicht werden mußte. Wir empfehlen der deutschen Kritik den hieraus entstandenen Opernstil als „*emanzipierte Metaphysik*".

Betrachten wir dies Verfahren etwas näher. —

Wollte der Komponist einen unmittelbar entsprechenden nackten Ausdruck geben, so konnte er dies mit dem besten Willen nicht anders als in der musikalischen Sprechweise, die uns heute eben als verständlicher musikalischer Ausdruck gilt; beabsichtigte er nun, diesem ein historisches Kolorit zu verleihen, und konnte er dies im Grunde nur dadurch für erreichbar halten, daß er ihm einen überhaupt fremdartigen, ungewohnten Beiklang gab, so stand ihm zunächst allerdings die Ausdrucksweise einer früheren musikalischen Epoche zu Gebote, die er nach Belieben nachahmen, und von der er nach willkürlichem Ermessen entnehmen konnte. Auf diese Weise hat sich denn auch der Komponist aus allen, irgend schmackhaften Stileigentümlichkeiten verschiedener Zeiten einen scheckigen Sprachjargon zusammengesetzt, der an und für sich seinem Streben nach Fremdartigkeit und Ungewohntheit nicht übel entsprechen konnte. Die musikalische Sprache, sobald sie sich vom ausdruckswerten Gegenstande loslöst, und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein sprechen, d. h. eben nur singend und pfeifend plaudern will, ist für ihr Wesen aber so ganz und gar der bloßen M o d e unterworfen, daß sie entweder nur dieser Mode sich unterordnen, oder im glücklichen Falle sie nur beherrschen, d. h. die n e u s t e Mode ihr zuführen kann. Der Jargon, den somit der Komponist erfand, um — der historischen Absicht zu lieb — f r e m d a r t i g zu sprechen, wird, wenn er Glück macht, augenblicklich wiederum zur Mode, die, einmal angenommen, plötzlich g a r n i c h t m e h r f r e m d a r t i g e r s c h e i n t, sondern das Kleid ist, welches wir alle tragen, die Sprache, die wir alle sprechen. Der Komponist muß verzweifeln, sich durch seine eigenen Erfindungen somit immer wieder in dem Bestreben, fremdartig zu erscheinen, behindert zu sehen, und er muß notgedrungen daher auf ein Mittel verfallen, ein- für allemal fremdartig zu erscheinen, sobald er seinen Beruf zur „historischen“ Musik erfüllen will. Er muß daher ein- für allemal darauf bedacht sein, selbst den entstelltesten Ausdruck — weil er einmal durch ihn zur modischen Gewohnheit gemacht worden ist — i n s i c h wiederum zu entstellen: er muß sich vornehmen, genau genommen, d a „Nein“ zu sagen, wo er eigentlich „Ja“ sagen will, d a sich freudig zu gebärden, wo er Schmerz ausdrücken soll, da jammernd zu wimmern, wo er sich behaglicher

Lust hinzugeben hätte. Wahrlich, so und nicht anders ist es ihm möglich, in allen Fällen fremdartig, sonderbar, wie von Gottweißwoher kommend, zu erscheinen; er muß sich geradesweges verrückt stellen, um „historisch-charakteristisch" zu erscheinen. Hiermit ist denn auch in Wirklichkeit ein ganz neues Element gewonnen: der Drang zum „Historischen" hat zur hysterischen Verrücktheit geführt, und diese Verrücktheit ist zu unsrer Freude bei Licht besehen gar nichts andres, als — wie nennen wir es gleich? — Neuromantik.

V.

Der Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie wir sie für den musikalischen Ausdruck von den französischen sogenannten Neuromantikern ausüben sehen, war aus einem Gebiete der Tonkunst, das von der Oper vollkommen abseits lag, eine scheinbare Rechtfertigung, vor allem aber ein nährender Stoff zugeführt worden, die zusammen wir unter der Bezeichnung des Mißverständnisses Beethovens leicht begreifen können.

Sehr wichtig ist es, zu beachten, daß alles, was auf die Gestaltung der Oper bis in die neuesten Zeiten einen wirklichen und entscheidenden Einfluß ausübte, lediglich aus dem Gebiete der absoluten Musik, keineswegs aber aus dem der Dichtkunst, oder aus einem gesunden Zusammenwirken beider Künste, sich herleitete. Wie wir finden mußten, daß von Rossini an die Geschichte der Oper mit Bestimmtheit nur noch in die Geschichte der Opernmelodie auslaufe, so sehen wir auch in der neuesten Zeit alle Einwirkung auf das immer historisch-dramatischere Gebaren der Oper nur von dem Komponisten ausgehen, der im notgedrungenen Streben, die Opernmelodie zu variieren, von Folge zu Folge dahin getrieben wurde, in diese seine Melodie das Vorgehen selbst historischer Charakteristik aufzunehmen, und dadurch dem Dichter bezeichnete, was er dem Musiker, um dessen Vornehmen zu entsprechen, liefern müsse. War nun diese Melodie bisher als Gesangsmelodie künstlich fortgepflanzt worden, — als Melodie, die, von der bedingenden dichterischen Unterlage abgelöst, dennoch im Munde oder in der Kehle des Sängers neue Bedingungen zu weiterer Kulturent-

wicklung erhielt, — und gewann sie diese Bedingungen namentlich auch aus einem erneueten Ablauschen der ursprünglichen Naturmelodie, vom Munde des Volkes, — so wandte sich nun ihr heißhungeriges Hinhorchen endlich dahin, wo die Melodie vom Munde des Sängers wiederum abgelöst, aus der Mechanik des Instrumentes fernere Lebensbedingungen gewonnen hatte. Die Instrumentalmelodie, in die Operngesangsmelodie* übersetzt, ward so zum Faktor des vorgegebenen Dramas: — in der Tat, so weit mußte es mit dem unnatürlichen Genre der Opern kommen! —

Während die Opernmelodie, ohne wirkliche Befruchtung durch die Dichtkunst, nur von Gewaltsamkeit zu Gewaltsamkeit fortschreitend, sich ein mühseliges, zeugungsunfähiges Leben erhalten konnte, hatte die Instrumentalmusik sich das Vermögen gewonnen, die harmonische Tanz- und Liedweise durch Zerlegung in kleinere und kleinste Teile, durch neues und mannigfaltig verschiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieser Teile, zu einer besonderen Sprache auszubilden, die so lange im höheren künstlerischen Sinne willkürlich und für das Reinmenschliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter, individueller menschlicher Empfindungen sich nicht als einzig maßgebende Notwendigkeit für die Gestaltung jener melodischen Sprachteile kundtat. Daß der Ausdruck eines ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhaltes in dieser, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachsenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erst derjenige Instrumentalkomponist aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen solchen Inhalt auszusprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künstlerischen Gestaltens wurde.

Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da an, wo jenes Verlangen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrtumes, der aber nicht, wie der des Operngenres,

---

* Daß die Gesangsmelodie, die nicht aus dem Wortverse ihre lebengebenden Bedingungen erhielt, sondern diesem nur aufgelegt wurde, an sich bereits nur Instrumentalmelodie war, müssen wir jetzt schon beachten, an besonders geeigneter Stelle werden wir aber hierauf, und auf die Stellung dieser Melodie zum Orchester, näher zurückkommen.

mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Kundgebung eines unbegrenzten inneren Vermögens derselben endete. Der Irrtum Beethovens war der des Kolumbus*, der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Kolumbus nahm seinen Irrtum mit sich in das Grab: er ließ seine Genossen durch einen Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. So, immer noch im vollsten Irrtume befangen, löste dennoch seine Tat der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das Unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichtumes erkennen. — Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrtum Beethovens erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Notwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes.

Des Irrtumes Beethovens und des Gewinnes seiner künstlerischen Tat konnten wir aber erst inne werden, als wir seine Werke im vollen Zusammenhange zu überblicken vermochten, als er uns mit seinen Werken zu einer abgeschlossenen Erscheinung geworden war, und an den künstlerischen Erfolgen seiner Nachkommen, die den Irrtum des Meisters — als einen ihnen selbst nicht eigenen und ohne die riesige Kraft jenes seines Verlangens — in ihr Kunstschaffen aufnahmen, der Irrtum selbst uns klar werden mußte. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Beethovens gewahrten in dessen einzelnen Werken jedoch gerade nur das, was ihnen, je nach der Kraft ihrer Empfänglichkeit und Auffassungsfähigkeit, bald aus dem hinreißenden Eindrucke des Ganzen, bald aus der eigentümlichen Gestaltung des Einzelnen auffallend erkennbar war. So lange Beethoven, im Einklange mit dem Geiste seiner musikalischen Zeitumgebung, eben nur die Blüte dieses Geistes in seinen Werken niederlegte,

* Schon in meinem „Kunstwerk der Zukunft" verglich ich Beethoven mit Kolumbus: ich muß diesen Vergleich hier nochmals aufnehmen, weil in ihm noch eine wichtige, früher von mir nicht berührte Ähnlichkeit enthalten ist.

konnte der Reflex seines Kunstschaffens auf seine Umgebung nur ein wohltätiger sein. Von da an jedoch, wo, im genauen Zusammenhange mit schmerzlich ergreifenden Lebenseindrücken, in dem Künstler das Verlangen nach deutlichem Ausdrucke besonderer, charakteristisch individueller Empfindungen — wie zur verständlichen Kundgebung an die Teilnahme der Menschen — zu immer drängenderer Kraft erwuchs, — also von da an, wo es ihm immer weniger mehr darauf ankam, überhaupt Musik zu machen und in dieser Musik sich gefällig, fesselnd oder befeuernd allgemeinhin auszudrücken, sondern als ihn sein inneres Wesen mit Notwendigkeit drängte, einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst zum Ausdruck zu bringen, — von da an beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen und notwendig irrenden Künstlers, der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich wonnigen Stammelns einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand, weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.

In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade da unverständlich — oder vielmehr mißverständlich —, wo er einen besonderen individuellen Inhalt am verständlichsten aussprechen will. Er geht über das, nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgend welcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise — dem Ausdrucke und der Form nach — Ähnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte. Als unwillkürliche Versuche, sich eine Sprache für sein Verlangen zu bilden, müssen die meisten Werke Beethovens aus jener Epoche angesehen werden, so daß sie oft wie Skizzen zu einem Gemälde erscheinen, über dessen Gegenstand wohl, nicht aber über dessen verständliche Anordnung der Meister mit sich einig war. Das Gemälde selbst konnte er aber nicht eher ausführen, als bis er den Gegenstand selbst nach seinem Ausdrucksvermögen gestimmt,

d. h. ihn nach seiner allgemeineren Bedeutung erfaßt, und das Individuelle in ihm in die eigentümlichen Farben der Tonkunst selbst zurückverlegt, somit den Gegenstand selbst gewissermaßen musikalisiert hatte. Wären nur diese eigentlichen fertigen Gemälde, in denen sich Beethoven mit entzückend wohltuender Klarheit und Faßlichkeit aussprach, vor die Welt gelangt, so hätte das Mißverständnis, das der Meister von sich verbreitete, jedenfalls weniger verwirrend und berückend einwirken müssen. Bereits war aber der musikalische Ausdruck, in seiner Losgetrenntheit von den Bedingungen des Ausdruckes, mit unerbittlicher Notwendigkeit dem bloßen modischen Belieben, und somit allen Bedingungen der Mode selbst verfallen; gewisse melodische, harmonische oder rhythmische Züge schmeichelten heute dem Ohre so verführerisch, daß man sich bis zum Übermaß ihrer bediente, verfielen aber nach einer kurzen Zeit durch Abnutzung dem Ekel in dem Grade, daß sie dem Geschmacke oft plötzlich unausstehlich oder lächerlich erschienen. Wem es nun eben daran lag, Musik für das öffentliche Gefallen zu machen, den mußte Nichts wichtiger dünken, als in den soeben charakterisierten Zügen des absolut melodischen Ausdruckes so auffallend neu wie möglich zu erscheinen, und da die Nahrung solcher Neuheit immer nur aus dem musikalischen Kunstgebiete selber kommen, nirgends aber den wechselnden Erscheinungen des Lebens entnommen werden konnte, so mußte jener Musiker mit Recht eine ergiebigste Ausbeute gerade in den Werken Beethovens ersehen, die wir als Skizzen zu seinen großen Gemälden bezeichneten, und in denen das Ringen nach Auffindung eines neuen musikalischen Sprachvermögens nach allen Richtungen hin in oft krampfhaften Zügen sich kundtat, die dem unverständnisvoll Hinhorchenden wohl sonderbar, originell, bizarr und jedenfalls ganz neu vorkommen mußten. Das jäh Abspringende, schnell und heftig sich Durchkreuzende, namentlich aber das oft fast gleichzeitige Ertönen dicht ineinander erworbener Akzente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und des Entsetzens, wie es der unwillkürlich suchende Meister in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten mischte, um durch sie zum Ausspruche bestimmter individueller Empfindungsmomente zu gelangen, — dies alles fiel, in seiner ganz formellen Äußerlichkeit erfaßt, zur bloß technischen Fortbildung jenen

Komponisten zu, die in der Aufnahme und Verwendung dieser Beethovenschen Sonderlichkeiten ein üppig nährendes Element für ihr Allerweltsmusizieren erkannten. Während der größere Teil der **älteren** Musiker in Beethovens Werken nur das begreifen und gelten lassen konnte, was von des Meisters eigentümlichstem Wesen ablag und nur als die Blüte einer früheren, unbesorgteren musikalischen Kunstperiode erschien, haben **jüngere** Tonsetzer hauptsächlich das Äußerliche und Sonderbare der späteren Beethovenschen Manier nachgeahmt.

War hier aber nur eine Äußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener seltsamen Züge das in Wahrheit **unausgesprochene** Geheimnis des Meisters bleiben sollte, so mußte für sie mit gebieterischer Notwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenstand gesucht werden, der trotz seiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit, Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Besondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieser Gegenstand war natürlich nur außerhalb der Musik zu finden, und für die ungemischte Instrumentalmusik konnte dies wiederum nur in der Phantasie sein. Das Vorgeben der musikalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäß alle die musikalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fesselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten.

Deutsche Musiker standen dem Geiste Beethovens nahe genug, um der abenteuerlichsten Richtung, die aus dem Mißverständnisse des Menschen hervorging, fern zu bleiben. Sie suchten sich vor den Konsequenzen jener Ausdrucksmanier zu retten, indem sie ihre äußersten Spitzen abschliffen, und durch Wiederaufnahme älterer Ausdrucksweisen und ihre Verwebung mit dieser neuesten, sich einen, in seiner künstlichen Mischung allgemeinen, so zu sagen abstrakten Musikstil bildeten, in welchem eine lange Zeit ganz anständig und ehrsam fortzumusizieren war, ohne daß von drastischen Individualitäten große Störungen in ihm zu befürchten standen. Wenn Beethoven auf uns meistens den Eindruck eines Menschen macht, der uns etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mitteilen kann, so er-

scheinen seine modernen Nachfolger dagegen wie Menschen, die uns auf eine oft reizend umständliche Weise mitteilen, daß sie uns nichts zu sagen haben. —

In jenem, alle Kunstrichtungen verzehrenden Paris aber war es, wo ein mit ungewöhnlicher musikalischer Intelligenz begabter Franzose auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äußerstes Extrem hineinjagte. Hector Berlioz ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethovens nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte, sobald er — wie ich es zuvor bezeichnete — von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorschritt. Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federstriche, in denen Beethoven seine Versuche zum Auffinden neuen Ausdrucksvermögens schnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete, fielen als fast einzige Erbschaft des großen Künstlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, daß Beethovens vollendetstes Gebäude, seine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieser Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch große Werke schaffen wollte, nach eigensüchtigem Ermessen davon abzog, an jenen Gemälden des Meisters eigentlichen Drang zu erforschen, — diesen Drang, der wahrlich ganz wo anders hinging, als nach Sättigung phantastischer Willkür und Laune? Gewiß ist, daß Berlioz' künstlerische Begeisterung aus dem verliebten Hinstarren auf jene sonderbar krausen Federstriche sich erzeugte: Entsetzen und Entzücken faßte ihn beim Anblicke dieser rätselhaften Zauberzeichen, in die der Meister Entzücken und Entsetzen zugleich gebannt hatte, um durch sie das Geheimnis kundzutun, das er nie in der Musik aussprechen konnte, und einzig doch nur in der Musik aussprechen zu können wähnte. Bei diesem Anblicke faßte den Hinstarrenden der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor den Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich

zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrates gelingen wollte.

In den Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzuteilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der kompliziertesten Maschinen, um mit Hilfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik das kundzutun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, daß sie glauben mußten, irgend ein lieber Gott gebe sich ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. So wird auch heutzutage das Übernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist, dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berliozsche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwicklung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntnis ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unsrer heutigen industriellen Mechanik als Wohltäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unsrer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen.

Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines bloß mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender, verzehrender Natur. Daß er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergehen, als übernatür-

licher, phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versinken mußte, das macht ihn — außer zum warnenden Beispiele — um so mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erscheinung, als er noch heute von wahrhaft künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt.

Er ist das tragische Opfer einer Richtung, deren Erfolge von einer andern Seite her mit der allerschmerzlosesten Unverschämtheit und dem gleichgültigsten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden. Die Oper, zu der wir uns nun zurückwenden, verschluckte auch die Berliozsche Neuromantik als feiste, wohlschmeckende Auster, deren Genuß ihr von neuem ein glaues, grundbehagliches Ansehen gab.

Der Oper war aus dem Gebiete der absoluten Musik ein ungeheurer Zuwachs an Mitteln des mannigfaltigsten Ausdruckes durch das moderne Orchester zugeführt worden, das — im Sinne des Opernkomponisten — nun selbst sich „dramatisch“ zu gebärden abgerichtet war. Zuvor war das Orchester nie etwas Andres als der harmonische und rhythmische Träger der Opernmelodie gewesen: mochte es in dieser Stellung noch so reich und üppig ausgestattet worden sein, immer blieb es dieser Melodie untergeordnet, und wo es zur unmittelbaren Teilnahme an dieser Melodie, zu ihrem Vortrage selbst gelangte, diente es doch gerade immer nur eben dazu, diese Melodie, als unbedingte Herrscherin, durch gleichsam prachtvollste Ausstattung ihres Hofstaates, desto glänzender und stolzer erscheinen zu lassen. Alles, was zur notwendigen Begleitung der dramatischen Handlung gehörte, wurde für das Orchester dem Gebiete des Balletts und der Pantomime entnommen, auf welchem sich der melodische Ausdruck ganz nach den gleichen Gesetzen aus der Volkstanzweise entwickelt hatte, wie die Opernarie aus der Volksliedweise. Wie diese Weise dem willkürlichen Belieben des Sängers und endlich des erfindungssüchtigen Komponisten, so hatte jene dem des Tänzers und Pantomimikers ihre Verzierung und Ausbildung zu verdanken gehabt: in beiden war aber unmöglich die Wurzel ihres Wesens anzutasten gewesen,

weil diese außerhalb des Opernkunstbodens, den Faktoren der Oper unerkenntlich und unzugänglich stand, und dieses Wesen sprach sich in der scharf gezeichneten melismatischen und rhythmischen Form aus, deren Äußerlichkeit die Komponisten wohl variieren, deren Linien sie aber nie verwischen durften, ohne gänzlich anhaltslos im allerunbestimmtesten Ausdruckschaos dahin zu schwimmen. So war die Pantomime selbst von der Tanzmelodie beherrscht worden; der Pantomimiker konnte nichts durch Gebärden für ausdrucksmöglich halten, als was die, an strenge rhythmische und melismatische Konvenienzen gefesselte Tanzmelodie irgendwie entsprechend zu begleiten imstande war: er blieb streng gebunden, seine Bewegungen und Gebärden, und somit das durch sie Auszudrückende, nur nach dem Vermögen der Musik abzumessen, sich und sein eigenes Vermögen nach diesem zu modeln und stereotypisch festzusetzen, — ganz wie in der Oper der singende Darsteller sein eigenes dramatisches Vermögen nach dem Vermögen des stereotypen Arienausdrucks temperieren, und sein eigenes, nach der Natur der Sache in Wahrheit eigentlich zum Gesetzgeben berechtigtes Vermögen unentwickelt lassen mußte.

In der naturwidrigen Stellung der künstlerischen Faktoren zueinander war denn in Oper wie in Pantomime der musikalische Ausdruck an starrem Formalismus haften geblieben, und namentlich hatte auch das Orchester als Begleiter des Tanzes und der Pantomime nicht die Fähigkeit des Ausdruckes gewinnen können, die es hätte erreichen müssen, wenn der Gegenstand der Orchesterbegleitung, die dramatische Pantomime, sich nach ihrem eigenen unerschöpflichen inneren Vermögen entwickeln und so an sich dem Orchester den Stoff zu wirklicher Erfindung zuweisen hätte dürfen. Nichts andres als jener unfreie, banale rhythmisch-melodische Ausdruck in der Begleitung pantomimischer Aktionen war bisher dem Orchester auch in der Oper möglich gewesen: einzig durch Üppigkeit und Glanz im äußerlichsten Kolorit hatte man ihn zu variieren versucht.

In den selbständigen Instrumentalmusik war nun dieser starre Ausdruck gebrochen worden, und zwar dadurch, daß seine melodische und rhythmische Form wirklich in Stücke zerschlagen ward, die nun nach rein musikalischem Ermessen zu neuen, unendlich mannigfaltigen Formen verschmolzen wurden. Mozart

begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, kontrapunktisch in immer kleinere Teile zerlegte; Beethovens eigentümlichstes Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unsren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtet; Berlioz aber erfreute sich an der krausen Verwirrung, zu der er jene Stücke immer bunter durcheinander schüttelte, und die ungeheuer komplizierte Maschine, den Kleidoskop, worin er die bunten Steine nach Belieben durcheinander rüttelte, reichte er dem modernen Opernkomponisten im Orchester dar.

Diese zerschnittene, zerhackte und in Atome zersetzte Melodie, deren Stücke er nach Belieben, je widerspruchsvoller und ungereimter, desto auffallender und absonderlicher, aneinander fügen konnte, nahm nun der Opernkomponist vom Orchester in den Gesang selbst auf. Mochte diese Art melodischen Verfahrens, in Orchesterstücken allein angewandt, phantastisch launenhaft erscheinen, so war hier doch alles zu entschuldigen; die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, sich in der Musik allein mit voller Bestimmtheit auszusprechen, hatte selbst die ernstesten Meister schon zu dieser phantastischen Launenhaftigkeit verführt. In der Oper aber, wo mit dem scharfen Worte der Dichtkunst dem Musiker der ganz natürliche Anhalt zu sicherem, unfehlbarem Ausdrucke gegeben war, ist diese freche Verwirrung jedes Ausdruckes, diese absichtlich raffinierte Verstümmelung jedes irgend noch gesunden Organs dieses Ausdrucks, wie es sich in der fratzenhaften Aneinanderreihung der unter sich fremdartigsten und grundverschiedensten melodischen Elemente in der modernsten Opernweise kundgibt, nur dem vollständig eingetretenen Wahnsinne des Komponisten zuzuschreiben, der in dem hochmütigen Vorgeben, das Drama aus absolut musikalischem Vermögen für sich allein, mit nur dienender Hilfe des Dichters, zu erschaffen, notwendig bis dahin kommen mußte, wo wir ihn zum Gelächter jedes Vernünftigen heutzutage angekommen sehen.

Vermöge des ungeheuer angewachsenen musikalischen Apparates glaubte der Komponist, der sich seit Rossini nur nach der frivolen Seite hin entwickelt und nur von der absoluten Opernmelodie gelebt hatte, sich nun auch berufen, vom Standpunkte der melodischen Frivolität aus zur dramatischen „Cha-

rakteristik" kühn und keck vorschreiten zu dürfen. Als solcher „Charakteristiker" wird nicht nur vom Publikum, das längst zu seinem tiefkompromittierten Mitverbrecher an der Wahrheit der Musik gemacht worden war, sondern auch von der Kunstkritik der berühmteste moderne Opernkomponist gefeiert. Im Hinblick auf größere melodische Reinheit früherer Epochen, und im Vergleich mit dieser, wird die Meyerberrsche Melodie zwar als frivol und gehaltlos von der Kritik verworfen; in Rücksicht auf die ganz neuen Wunder im Gebiete der „Charakteristik", die seiner Musik entblüht seien, wird diesem Komponisten aber Sündenablaß erteilt, — wobei denn das Geständnis mit unterläuft, daß man musikalisch-dramatische Charakteristik am Ende nur bei frivoler, gehaltloser Melodik für möglich halte, was schließlich einzig wieder den Ästhetiker mit bedenklichem Mißtrauen gegen das Operngenre überhaupt erfüllt. —

Stellen wir uns übersichtlich das Wesen dieser modernen „Charakteristik" in der Oper dar.

VI.

Die moderne „Charakteristik" in der Oper unterscheidet sich sehr wesentlich von dem, was vor Rossini in der Gluckschen oder der Mozartschen Richtung uns für Charakteristik gelten muß.

Gluck war wissentlich bemüht, im deklamierten Rezitativ wie in der gesungenen Arie bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor allem aber auch den rein deklamatorischen Akzent des Verses nie zugunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständig zu sprechen.

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Akzent aus: bei ihm blieb Grau grau, Rot rot; nur daß dieses Grau wie dieses Rot, in den erfrischenden Tau seiner Musik getaucht, in

alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Rot sich darbot. Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die Charaktere des „Don Juan" z. B. zu einer solchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten, geheimnisvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten. Gewiß ist aber, daß Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozartschen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto größerer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradesweges unmöglich war.

Die in Mozarts Hauptwerke von uns angetroffene, so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Komponisten sehen wir aber im ferneren Verlaufe der Entwicklung der Oper gänzlich wieder verschwinden, bis, wie wir sahen, Rossini sie gänzlich aufhob, und die absolute Melodie zum einzig berechtigten Faktor der Oper machte, dem alles übrige Interesse, und vor allem die Beteiligung des Dichters, sich vollkommen unterzuordnen hatte. Wir sahen ferner, daß der Einspruch Webers gegen Rossini nur gegen die Seichtigkeit und Charakterlosigkeit dieser Melodie, keineswegs aber gegen die unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama selbst gerichtet war. Im Gegenteile verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung nur noch dadurch, daß er durch charakteristische Veredelung seiner Melodie sich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zuteilte, und zwar gerade um so viel erhöht, als seine Melodie die Rossinische eben an charakteristischem Adel übertraf. Zu Rossini gesellte sich der Dichter als lustiger Schmarotzer, den der Komponist als vornehmer, aber leutseliger Mann mit Austern und Champagner nach Herzenslust traktierte, so daß der folgsame

Poet bei keinem Herrn der Welt sich besser befand, als bei dem famosen Maestro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und unteilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weberschen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des „Freischützen" war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestierte er, als die Wärme des Weberschen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her: — er irrte sich gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet — verbrannt waren; einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigentum ausgeben.

Weber suchte sich nach dem „Freischützen" einen gefügigeren Dichterknecht, und nahm zu einer neuen Oper eine Frau in Sold, von deren unbedingterer Unterordnung er sogar verlangte, daß sie nach dem Brande des Scheiterhaufens nicht einmal die Asche ihrer Prosa nachlassen sollte: sie sollte sich mit Haut und Haar in der Glut seiner Melodie verbrennen lassen. Uns ist aus der Korrespondenz Webers mit Frau von Chezy während der Anfertigung des „Euryanthe"-Textes bekannt geworden, mit welch' peinlicher Sorgfalt er sich genötigt fühlte, wiederum seinen dichterischen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorschreibt, und wieder vorschreibt und verwirft; hier streicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja seine Anordnungen bis auf die Charaktere selbst, ihre Motive und Handlungen erstreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigensinniger, oder ein übermütiger Parvenü, der, durch den Erfolg seines „Freischützen" eitel gemacht, jetzt als Despot befehlen wollte, wo er naturgemäß zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm sprach mit leidenschaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künstlerische Sorge des Musikers, der, durch den Drang der Umstände verführt, es übernommen hatte, das Drama selbst aus der absoluten Melodie zu konstruieren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrtume, aber in einem Irrtume, der ihm mit Notwendigkeit hatte ankommen müssen. Er hatte die Melodie zu ihrem schönsten, gefühlvollsten Adel erhoben, er wollte sie nun

als Muse des Dramas selbst krönen, und durch ihre starke Hand all' das lüderliche Gezücht von der Bühne jagen lassen, das diese entweihte. Hatte er im „Freischützen" alle lyrischen Züge der Operdichtung in diese Melodie hingeleitet, so wollte er nun aus den Lichtstrahlen seines melodischen Sternes das Drama selbst ausgießen. Man könnte sagen, seine Melodie zur „Euryanthe" sei eher fertig gewesen, als die Dichtung; um diese zu liefern, brauchte er nur jemand, der seine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr bloß nachdichtete; da praktisch dies aber nicht möglich war, so geriet er mit seiner Dichterin in ein ärgerlich theoretisches Hin- und Herzanken, in welchem weder von der einen, noch der andern Seite her eine klare Verständigung möglich wurde, — so daß wir gerade an diesem Falle bei ruhiger Prüfung recht deutlich zu ersehen haben, bis zu welcher peinlichen Unsicherheit Männer von Webers Geiste und künstlerischer Wahrheitsliebe durch das Festhalten eines künstlerischen Grundirrtumes verleitet werden können.

Das Unmögliche mußte endlich auch Weber unmöglich bleiben. Er konnte durch all' seine Andeutungen und Verhaltungsbefehle an den Dichter keine dramatische Unterlage zustande bekommen, die er vollständig in seine Melodie hätte auflösen können, und zwar gerade deswegen, weil er ein wirkliches Drama zutage fördern wollte, nicht nur ein mit lyrischen Momenten erfülltes Schauspiel, von dem er — wie im „Freischützen" — eben nichts als bloß diese Momente für seine Musik zu verwenden gehabt hätte. In dem Texte der „Euryanthe" blieb neben dem dramatisch-lyrischen Elemente für das — wie ich mich ausdrückte — die Melodie im Voraus fertig war, doch so viel, der absoluten Musik fremdartige Beigabe übrig, daß Weber es mit seiner eigentlichen Melodie nicht zu beherrschen vermochte. Wäre dieser Text das Werk eines wirklichen Dichters gewesen, der den Musiker so nur zu seiner Hilfe herbeigerufen hätte, wie jetzt es dem Dichter vom Musiker geschehen war, so würde dieser Musiker in der Liebe zu dem vorliegenden Drama nicht einen Augenblick in Verlegenheit geraten sein: er würde da, wo er für seinen breiteren musikalischen Ausdruck keinen nährenden oder rechtfertigen- Stoff erkannte, sich nur nach seinem geringeren Vermögen, dem einer untergeordneten, dem Ganzen dennoch aber immer hilfreichen Begleitung, beteiligt, und nur da, wo der vollste

musikalische Ausdruck notwendig und aus dem Stoffe bedungen war, auch nach seinem vollsten Vermögen eingewirkt haben. Der Text der „Euryanthe" war jedoch aus dem umgekehrten Verhältnisse zwischen Musiker und Dichter hervorgegangen, und der eigentlich dichtende Komponist vermochte überall da, wo er naturgemäß abzustehen oder zurückzutreten gehabt hätte, jetzt nur eine doppelt gesteigerte Aufgabe für sich zu ersehen, nämlich die Aufgabe, einem musikalisch völlig spröden Stoffe dennoch ein vollkommen musikalisches Gepräge aufzudrücken. Dies hätte Weber nur gelingen können, wenn er sich in die frivole Richtung der Musik schlug; wenn er, von aller Wahrheit gänzlich absehend, dem epikureischen Elemente der Musik die Zügel schießen ließ, und à la Rossini Tod und Teufel in amüsante Melodien umgesetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber seinen kräftigsten künstlerischen Einspruch: seine Melodie sollte überall charaktervoll, d. h. wahr und der gegenständlichen Empfindung entsprechend sein. Er mußte also zu einem andern Verfahren schreiten.

Überall da, wo seine in langen Zügen sich kundgebende, meist im Voraus fertige und auf den Text, gleich einem glänzenden Gewande, dahingebreitete Melodie diesem Texte einen zu erkennbaren Zwang hätte antun müssen, brach er diese Melodie selbst in Stücke, und die einzelnen Teile seines melodischen Gebäudes fügte er dann, je nach der deklamatorischen Erfordernis der Textworte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen, das er wieder mit einem fein melodischen Firnis überzog, um so dem ganzen Gefüge für den äußeren Anblick immer noch den Anschein der absoluten, möglichst selbst von den Textworten loszulösenden, Melodie zu bewahren. Die beabsichtigte Täuschung gelang ihm aber nicht.

Nicht nur Rossini, sondern Weber selbst auch hatte die absolute Melodie so entschieden zum Hauptinhalt der Oper erhoben, daß diese, aus dem dramatischen Zusammenhange herausgerissen und selbst der Textworte entkleidet, in ihrer nacktesten Gestalt Eigentum des Publikums geworden war. Eine Melodie mußte gegeigt und geblasen, oder auf dem Klaviere gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindesten etwas von ihrer eigentlichen Essenz zu verlieren, wenn sie eine wirkliche Publikumsmelodie werden wollte. Auch in Webers Opern ging das

Publikum nur, um möglichst viele solcher Melodien zu hören, und sehr hatte der Meister sich geirrt, wenn er sich schmeichelte, auch jenes überfirnißte deklamatorische Mosaik von diesem Publikum für Melodie angenommen zu sehen, worauf es grundsätzlich dem Komponisten doch wiederum ankam. Konnte dieses Mosaik in den Augen Webers selbst nur durch den Worttext gerechtfertigt erscheinen, so war auf der einen Seite das Publikum — und zwar hier mit vollem Rechte — durchaus gleichgültig gegen die Textworte; auf der andern Seite aber mußte es sich wieder herausstellen, daß dieser Text doch nicht einmal vollkommen entsprechend in der Musik wiedergegeben war. Gerade diese unzeitige, halbe Melodie wandte die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom Worttexte ab und der Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die in Wahrheit aber nicht zustande kam, — so daß dem Zuhörer das Verlangen nach Darlegung eines dichterischen Gedankens im voraus erstickt, der Genuß einer Melodie aber um so empfindlicher geschmälert wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Außer da, wo in der „Euryanthe" der Tonsetzer nach künstlerischem Ermessen seine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte, sehen wir in demselben Werke zugleich nur da sein höheres künstlerisches Streben mit wirklichem und schönem Erfolge gekrönt, wo er — der Wahrheit zu Liebe — der absoluten Melodie gänzlich entsagt, und — wie in der Anfangsszene des ersten Aktes — durch den edelsten und treuesten musikalischen Ausdruck die gefühlvolle dramatische Rede, als solche, selbst wiedergibt; wo er somit die Absicht seines eigenen künstlerischen Schaffens nicht mehr in der Musik, sondern in die Dichtung setzt, und die Musik nur zur Förderung dieser Absicht verwendet, welche in solcher Fülle und überzeugender Wahrheit wiederum nur durch die Musik zu ermöglichen war.

Die „Euryanthe" ist von der Kritik nicht in dem Maße beachtet worden, als sie es ihres ungemein lehrreichen Inhaltes wegen verdient. Das Publikum sprach sich unentschieden, halb angeregt, halb verstimmt, aus; die Kritik, die, im Grunde genommen, immer nur nach der Stimme des Publikums horcht, um — je nach ihrer vorgefaßten Meinung — sich entweder ganz nach ihr und dem äußeren Erfolge zu richten, oder auch sie blindlings zu bekämpfen, hat es nie vermocht, die grundverschiedenen

Elemente, die sich in diesem Werke auf das Widerspruchvollste berühren, klar zu sichten und aus dem Streben des Komponisten, sie zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, seine Erfolglosigkeit zu rechtfertigen. Nie ist aber, so lange es Opern gibt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genres von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonsetzer, bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte notwendig eines geopfert werden, — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß dies unmöglich sei. Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner „Euryanthe", versenkte er sich in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberons hauchte er seinen letzten Lebensatem von sich.

Was dieser edle, liebenswürdige Weber, durchglüht von dem heiligen Glauben an die Allmacht seiner reinen, dem schönsten Volksgeiste abgewonnenen Melodie, erfolglos erstrebt hatte, das unternahm nun ein Jugendfreund Webers, Jakob Meyerbeer, vom Standpunkte der Rossinischen Melodie aus zu bewerkstelligen.

Meyerbeer machte alle Phasen der Entwicklung dieser Melodie mit durch, und zwar nicht aus abstrakter Ferne, sondern in ganz realer Nähe, immer an Ort und Stelle. Als Jude hatte er keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre: er sprach mit demselben Interesse in jeder beliebigen modernen Sprache und setzte sie ebenso in Musik, ohne alle andre Sympathie für ihre Eigentümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der absoluten Musik nach Belieben untergeordnet zu werden. Diese Eigenschaft Meyerbeers hat ihn mit Gluck vergleichen lassen; auch dieser komponierte als Deutscher italienische und französische Operntexte. In der Tat hat Gluck nicht aus dem Instinkte der Sprache (die in

solchem Falle immer nur die Muttersprache sein kann) heraus seine Musik geschaffen; worauf es ihm bei seiner Stellung als Musiker zur Sprache ankam, war die Rede, wie sie als Äußerung des Sprachorganismus auf der Oberfläche dieser Tausende von Organenen schwebt; nicht aus der zeugenden Kraft dieser Organe stieg sein Produktionsvermögen durch die Rede zum musikalischen Ausdruck hinauf, sondern vom losgelösten musikalischen Ausdruck ging er zur Rede erst zurück, nur um diesen Ausdruck in seiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgültig sein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam; hätte die Musik in dieser transszendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache selbst durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen. — Ich muß, um den Gang meiner Darstellung hier nicht zu unterbrechen, diesen äußerst wichtigen Gegenstand zu einer gründlichen Erörterung am geeigneten Orte meiner Schrift aufbewahren; für hier genüge es, den Umstand der Beachtung zu empfehlen, daß Gluck es auf die lebendige Rede überhaupt — gleichviel in welcher Sprache — ankam, da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand; seit Rossini war diese Rede aber gänzlich durch die absolute Melodie aufgezehrt, nur ihr materiellstes Gerüst diente in Vokalen und Konsonanten als Anhaltestoff des musikalischen Tones. Meyerbeer war durch seine Gleichgültigkeit gegen den Geist jeder Sprache und durch sein hierauf begründetes Vermögen, ihr Äußerliches mit leichter Mühe sich zu eigen zu machen (eine Fähigkeit, die durch unsre moderne Bildung dem Wohlstande überhaupt zugeführt ist), ganz darauf hingewiesen, es nur mit der absoluten, von allem sprachlichen Zusammenhange losgelösten Musik zu tun zu haben. Außerdem war er dadurch fähig, überall an Ort und Stelle den Erscheinungen in dem bezeichneten Entwicklungsgange der Opernmusik zuzusehen: er folgte immer und überallhin seinen Schritten. Beachtenswert ist es vor allem, daß er diesem Gange eben nur folgte, nie aber mit ihm, geschweige denn ihm irgendwie vorausging. Er glich dem Stare, der dem Pflugschare auf dem Felde folgt, und aus der soeben aufgewühlten Ackerfurche lustig die an die Luft gesetzten Regenwürmer aufpickt. Nicht eine Richtung ist ihm eigentümlich, sondern jede hat er nur seinem Vorgänger abgelauscht und mit ungeheurer

Ostentation ausgebeutet, und zwar mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauschte, kaum ein Wort ausgesprochen hatte, als er auch die ganze Phrase auf dieses Wort bereits ausschrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieses Wortes richtig verstanden hatte, woher es denn gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas Andres sagte, als was der Vormann hatte aussprechen wollen; der Lärmen, den die Meyerbeersche Phrase machte, war aber so betäubend, daß der Vormann gar nicht mehr zum Kundgeben des eigentlichen Sinnes seiner Worte kam: mochte er wollen oder nicht, er mußte endlich, um nur auch mitreden zu dürfen, in jene Phrase selbst mit einstimmen.

In Deutschland einzig gelang es Meyerbeer nicht, eine Jugendphrase aufzufinden, die irgendwie auf das Webersche Wort gepaßt hatte: was Weber in melodischer Lebensfülle kundgab, konnte sich in Meyerbeers angelerntem, trockenem Formalismus nicht nachsprechen lassen. Er lauschte, der unergiebigen Mühe überdrüssig, freundes-verräterisch endlich nur noch den Rossinischen Sirenenklängen, und zog in das Land, wo diese Rosinen gewachsen waren. So wurde er zur Wetterfahne des europäischen Opernmusikwetters, die sich immer beim Windwechsel zunächst eine Zeit lang unschlüssig um und um dreht, bis sie, erst nach dem Feststehen der Windrichtung, auch selbst still haftet. So komponierte Meyerbeer in Italien gerade auch nur so lange Opern à la Rossini, bis in Paris der große Wind sich zu drehen anfing, und Auber und Rossini mit „Stumme" und „Tell" den neuen Wind bis zum Sturm anbliesen! Wie schnell war Meyerbeer in Paris! Dort aber fand er in dem französisch aufgegriffenen Weber (man denke an „Robin des bois") und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Rossini, als ihnen zu fern abliegend, beachtet hatten, die aber Meyerbeer vermöge seiner Allerweltskapazität sehr richtig zu würdigen verstand. Er faßte alles, was sich ihm so darbot, in eine ungeheuer bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert" holte sie alle miteinander.

— Es hat etwas so tief Betrübendes, beim Überblicke unsrer Operngeschichte nur von den Toten Gutes reden zu können, die Lebenden aber mit schonungsloser Bitterkeit verfolgen

zu müssen! — Wollen wir aufrichtig sein, weil wir es müssen, so haben wir zu erkennen, daß nur die abgeschiedenen Meister dieser Kunst die Glorie des Märtyrertumes verdienen, weil, wenn sie in einem Wahne befangen waren, dieser Wahn sich in ihnen so edel und schön zeigte, und sie selbst so ernst und heilig an seine Wahrheit glaubten, daß sie ihr künstlerisches Leben mit schmerzvollem und doch freudigem Opfer für ihn ließen. Kein lebender und schaffender Tonsetzer ringt aus innerem Drange mehr nach solchem Märtyrertume; der Wahn ist so weit aufgedeckt, daß niemand mehr mit starkem Glauben in ihm befangen ist. Ohne Glauben, ja ohne Freude, ist die Opernkunst ihren modernen Meistern zu einem bloßen Artikel für die Spekulation herabgesunken. Selbst das Rossinische wollüstige Lächeln ist jetzt nicht mehr wahrzunehmen; überall nur das Gähnen der Langeweile oder das Grinsen des Wahnsinns! Fast zieht uns der Anblick des Wahnsinns noch am meisten an; in ihm finden wir doch noch den letzten Atemzug jenes Wahnes, dem einst so edle Opfer entblühten. Nicht jener gaunerischen Seite in der ekelhaften Ausbeutung unsrer Operntheaterzustände wollen wir daher jetzt gedenken, wo wir den letzten lebenden und noch schaffenden Opernkompositionshelden in seinem Wirken uns darstellen müssen: dieser Anblick könnte uns nur mit einem Unwillen erfüllen, in welchem wir vielleicht zu unmenschlicher Härte gegen eine Persönlichkeit hingerissen würden, wenn wir dieser die garstige Verderbtheit von Zuständen allein zur Last legen wollten, die auch diese Persönlichkeit gewiß um so mehr gefangen halten, als sie uns auf der schwindelndsten Spitze derselben, wie mit Krone und Szepter angetan, erscheint. Wissen wir nicht, daß Könige und Fürsten, gerade in ihrem willkürlichsten Handeln, jetzt die Allerunfreiesten sind? — Nein, betrachten wir in diesem Opernmusikkönige nur die Züge des Wahnsinns, durch die er uns bedauernswürdig und abmahnend, nicht aber verachtungswert erscheint! Um der ewigen Kunst willen müssen wir aber die Natur dieses Wahnsinns genau kennen lernen, weil wir aus seinen Verzerrungen am deutlichsten den Wahn zu erforschen vermögen, der einem Kunstgenre sein Dasein gab, über dessen irrtümliche Grundlage wir klar werden müssen, wenn wir mit gesundem jugendlichen Mute die Kunst selbst wieder verjüngen wollen.

Auch zu dieser Erforschung können wir jetzt in kurzen, raschen Schritten vorwärts schreiten, da wir dem Wesen nach den Wahnsinn schon dargetan haben, den wir daher jetzt nur noch in einigen kennlichsten Zügen beobachten dürfen, um über ihn ganz sicher zu sein.

Wir sahen die frivole — d. h. die von jedem wirklichen Zusammenhange mit den dichterischen Textworten abgelöste Opernmelodie, durch Aufnahme der Nationalliedweise geschwängert, bis zum Vorgeben historischer Charakteristik sich anlassen. Wir beobachteten ferner, wie, bei immer mehr schwindender charakteristischer Individualität der handelnden Hauptperson des musikalischen Dramas, der Charakter der Handlung den umgebenden — „emanzipierten" — Massen zugeteilt wurde, von denen dieser Charakter als Reflex erst auf die handelnden Hauptpersonen wieder zurückfallen sollte. Wir bemerkten, daß der umgebenden Masse nur durch das historische Kostüm ein unterscheidender, irgend erkennbarer Charakter aufgeprägt werden konnte, und sahen den Komponisten — um seine Suprematie zu behaupten — gedrängt, den Dekorationsmaler und Theaterschneider, denen das Verdienst der Herstellung historischer Charakteristik eigentlich zufiel, durch die ungewöhnlichste Verwendung seiner rein musikalischen Hifsmittel wiederum auszustechen. Wir sahen endlich, wie dem Komponisten aus der verzweifeltsten Richtung der Instrumentalmusik eine absonderliche Art von Mosaikmelodie zugeführt wurde, welche durch ihre willkürlichsten Zusammensetzungen ihm das Mittel bot, jeden Augenblick — so oft ihn darnach verlangte — fremdartig und seltsam zu erscheinen, — ein Verfahren, dem er durch die wunderlichste, auf rein materielles Auffallen berechnete, Verwendung des Orchesters das Gepräge speziellster Charakteristik aufdrücken zu können glaubte.

Wir dürfen nun nicht aus den Augen lassen, daß alles dies am Ende doch ohne Mitwirkung des Dichters unmöglich war, und wenden uns daher nun für einen Augenblick zur Prüfung des modernsten Verhältnisses des Musikers zum Dichter.

Die neue Opernrichtung ging durch Rossini entschieden von Italien aus: dort war der Dichter zur völligen Null herabgesunken. Mit der Übersiedelung der Rossinischen Richtung nach

Paris änderte sich auch die Stellung des Dichters. Wir bezeichneten bereits die Eigentümlichkeit der französischen Oper, und erkannten, daß der unterhaltende Wortsinn des Couplets der Kern derselben war. In der französischen komischen Oper hatte der Dichter vordem dem Komponisten nur ein bestimmtes Feld angewiesen, das er für sich zu bebauen hatte, während dem Dichter der eigentliche Besitz des Grundstückes verblieb. War nun auch jenes Musikterrain, der Natur der Sache nach, allmählich so angeschwollen, daß es mit der Zeit das ganze Grundstück einnahm, so blieb doch dem Dichter immer noch der Titel des Besitzes, und der Musiker galt als der Lehnsmann, der zwar das ganze Lehn als erbliches Eigentum betrachtete, dennoch aber — wie im weiland römisch-deutschen Reiche — dem Kaiser als seinem Lehnsherrn huldigte. Der Dichter verlieh und der Musiker genoß. In dieser Stellung ist immer noch das Gesündeste zutage gekommen, was der Oper als dramatischem Genre entsprießen konnte. Der Dichter bemühte sich wirklich, Situationen und Charaktere zu erfinden, ein unterhaltendes und spannendes Stück zu liefern, das er erst bei der Ausführung für den Musiker und dessen Formen zurichtete, so daß die eigentliche Schwäche dieser französischen Operndichtungen mehr darin lag, daß sie ihrem Inhalte nach die Musik meist gar nicht als notwendig bedangen, als darin, daß sie von vornherein vor der Musik verschwommen wären. Auf dem Theater der „Opéra comique“ war dieses unterhaltende, oft liebenswürdige und geistvolle Genre heimisch, in welchem gerade dann immer das Beste geleistet wurde, wenn die Musik mit ungezwungener Natürlichkeit in die Dichtung eintreten konnte. — Dieses Genre übersetzten nun Scribe und Auber in die pomphaftere Sprache der sogenannten „großen Oper“ In der „Stummen von Portici“ können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterstück erkennen, in welchem noch nirgends mit auffallender Absichtlichkeit das dramatische Interesse einem rein musikalischen untergeordnet ist: nur ist in dieser Dichtung die dramatische Handlung bereits sehr wesentlich in die Beteiligung der umgebenden Massen verlegt, so daß die Hauptpersonen fast mehr nur redende Repräsentanten der Masse, als wirkliche, aus individueller Notwendigkeit handelnde Personen abgeben. So schlaff ließ bereits der Dichter, vor dem imponierenden Chaos der großen Oper angelangt, den Pferden des Opern-

wagens die Zügel schießen, bis er diese Zügel bald ganz aus der Hand verlieren sollte! Hatte dieser Dichter in der „Stummen“ und im „Tell“ die Zügel noch in der Hand, weil weder Auber noch Rossini etwas Andres beikam, als in der prächtigen Opernkutsche es sich eben recht musikalisch bequem und melodiös behaglich zu machen — unbekümmert darum, wie und wohin der wohlgeübte Kutscher den Wagen lenkte —, so trieb es nun aber Meyerbeer, dem jenes üppige melodische Behagen nicht zu eigen war, dem Kutscher selbst in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nötige Aufsehen zu erregen, das ihm nicht auf sich zu ziehen gelingen wollte, sobald er mit nichts anderm als seiner musikalischen Persönlichkeit allein in der Kutsche saß. —

Nur in einzelnen Anekdoten ist es uns zu Ohren gekommen, mit welch' peinigender Quälerei Meyerbeer auf seinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe seiner Opernsüjets einwirkte. Wollten wir aber diese Anekdoten auch nicht beachten, und wüßten wir gar nichts von dem Geheimnisse der Opernberatungen zwischen Scribe und Meyerbeer, so müßten wir doch an den zustande gekommenen Dichtungen selbst klar sehen, welcher belästigende und verwirrende Zwang auf den sonst so schnell fertigen, so leicht, geschickt und verständig arbeitenden Scribe gedrückt haben muß, als er die bombastisch barocken Texte für Meyerbeer zusammensetzte. Während Scribe fortfuhr, für andre Opernkomponisten leicht fließende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausführte dramatische Dichtungen zu verfassen, die mindestens immer eine bestimmte Handlung zum Grunde hatten, und dieser Handlung entsprechende, leicht verständliche Situationen enthielten, — verfertigte derselbe ungemein routinierte Dichter für Meyerbeer den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dies konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht gibt sich ein nüchterner Verstand, wie der Scribes, nicht zu Experimenten der Verrücktheit her. Scribe mußte selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert der Teufel“ zutage förderte; er mußte erst allen gesunden Sinnes für dramatische Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten“ sich zum bloßen

Kompilator dekorativer Nüancen und Kontraste hergab; er mußte gewaltsam in die Mysterien historischer Spitzbubenschaft eingeweiht werden, ehe er sich zu einem „Propheten" der Gauner bestimmen ließ. —

Wir erkennen hier einen ähnlichen bestimmenden Einfluß des Komponisten auf den Dichter, wie ihn Weber bei seiner „Euryanthe" auf deren Dichterin ausübte: aber aus welch' grundverschiedenen Motiven! Weber wollte ein Drama hergestellt haben, das überall, mit jeder szenischen Nüance, in seine edle, seelenvolle Melodie aufzugehen vermöchte; — Meyerbeer wollte dagegen ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollüstiges, frivol-heiliges, geheimnisvoll-freches, sentimental-gaunerisches dramatisches Allerlei haben, um an ihm erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen Musik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbesieglichen Leders seines eigentlichen musikalischen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all' dem aufgespeicherten Vorrate musikalischer Effektmittel etwas noch gar nicht Dagewesenes zustande zu bringen war, wenn er, aus allen Winkeln zusammengekehrt, auf einen Haufen in krauser Verwirrung geschichtet, mit theatralischem Pulver und Kolophonium versetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft gesprengt würde. Was er daher von seinem Dichter verlangte, war gewissermaßen eine Inszenesetzung des Berliozschen Orchesters, nur — wohlgemerkt! — mit demütigendster Herabstimmung desselben zur seichten Basis Rossinischer Gesangstriller und Fermaten — der „dramatischen" Oper wegen. Alle vorrätigen musikalischen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmonischen Einklange zu bringen, hätte ihm für seine Absicht höchst fehlerhaft erscheinen müssen; denn Meyerbeer war kein idealistischer Schwärmer, sondern mit klugem, praktischem Blicke auf das moderne Opernpublikum übersah er, daß er durch harmonischen Einklang niemand für sich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerstreutes Allerlei eben auch alle befriedigen müßte, nämlich jeden auf seine Weise. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der lustige Scribe mußte blutschwitzend ihm den dramatischen Wirrwarr auf das Allerberechnetste zusammenstellen, vor dem nun der Musiker mit kaltblütiger

Sorge stand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus seiner musikalischen Vorratskammer so auffallend und schreiend wie möglich passen dürfte, um ganz ungemein seltsam und daher — „charakteristisch" — zu erscheinen.

So entwickelte er in den Augen unserer Kunstkritik das Vermögen der Musik zu *historischer Charakteristik*, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinste Schmeichelei gesagt wurde, die Texte seiner Opern seien sehr schlecht und erbärmlich, *aber was verstünde dagegen seine Musik aus diesem elenden Zeuge zu machen!* — So war der vollste Triumph der Musik erreicht: der Komponist hatte den Dichter in Grund und Boden ruiniert, und auf den Trümmern der Operndichtkunst ward der *Musiker* als eigentlicher *wirklicher* Dichter gekrönt! —

Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik ist — *der Effekt*. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem „Effekte" zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes „Wirkung" hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff „Wirkung" immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden *Ursache* vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeerschen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserm natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses „Effekt" an. Wollen wir daher genauer das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir „Effekt" übersetzen durch „*Wirkung ohne Ursache*".

In der Tat bringt die Meyerbeersche Musik auf diejenigen, die sich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Ursache hervor. Dies *Wunder* war nur der äußersten Musik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das sich (in der Oper) von jeher von allem Ausdruckswerten immer unabhän-

giger zu machen suchte, und seine vollständig erreichte Unabhängigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenstand des Ausdruckes, der diesem Ausdrucke allein Dasein, Maß und Rechtfertigung geben sollte, zu sittlicher wie künstlerischer Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Dasein, Maß und Rechtferligung allein erst aus einem Akte musikalischen Beliebens gewinnen konnte, der somit selbst alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war. Dieser Akt selbst konnte aber wiederum nur in Verbindung mit andern Momenten absoluter Wirkung ermöglicht werden. In der extremsten Instrumentalmusik war an die rechtfertigende Kraft der Phantasie appelliert, welcher durch ein Programm, oder auch nur durch einen Titel, ein Stoff zum außermusikalischen Anhalt gegeben wurde: in der Oper aber sollte dieser Anhaltestoff verwirklicht, d. h. der Phantasie jede peinliche Mühe erspart werden. Was dort aus Momenten des natürlichen oder menschlichen Erscheinungslebens programmatisch herbeigezogen war, sollte hier in materiellster Realität wirklich vorgeführt werden, um eine phantastische Wirkung so ohne alle Mitwirkung der Phantasie selbst hervorzubringen. Diesen materiellen Anhaltestoff entnahm der Komponist nun der szenischen Mechanik selbst, indem er die Wirkungen, die sie hervorzubringen vermochte, ebenfalls rein für sich nahm, d. h. sie von dem Gegenstande loslöste, der, außerhalb des Gebietes der Mechanik, auf dem Boden der lebendarstellenden Dichtkunst stehend, sie hätte bedingen und rechtfertigen können. — Machen wir uns an einem Beispiele, welches die Meyerbeersche Kunst überhaupt auf das Erschöpfendste charakterisiert, hierüber vollkommen klar.

Nehmen wir an, ein Dichter sei von einem Helden begeistert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in dessen Brust eine mächtige Liebe für seine entwürdigten und in ihren heiligsten Rechten gekränkten Brüder flamme. Er will diesen Helden darstellen auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn, mitten im Lichte seiner tatenvollen Glorie, und wählt hierzu folgenden entscheidenden Gesichtsmoment. Mit den Volksscharen, die seinem begeisterten Rufe gefolgt sind, die Haus und Hof, Weib und Kind verließen, um im Kampfe gegen mächtige Unterdrücker zu siegen oder zu sterben, ist der Held vor einer festen Stadt angelangt, die von den kriegsungeübten Haufen in blutigem

Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen siegreichen Fortgang haben soll. Durch vorangegangene Unfälle ist Entmutigung eingetreten; schlechte Leidenschaften, Zwiespalt und Verwirrung wüten im Heere: alles ist verloren, wenn heute nicht noch alles gewonnen wird. Das ist die Lage, in der Helden zu ihrer vollsten Größe wachsen. Der Dichter läßt den Helden, der sich soeben in nächtlicher Einsamkeit mit dem Gotte in sich, dem Geiste reinster Menschenliebe, beraten und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Grauen der Morgendämmerung heraustreten unter die Scharen, die bereits uneinig geworden sind, ob sie feige Bestien oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und diese Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich gehoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur Tat. Er ergreift die Fahne und schwingt sie hoch nach den den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die, so lange sie hinter Wällen sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder Siegen! Diese Stadt muß unser sein!“ — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft: er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hoch erregte Stimmung wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintritt; die Szene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserm Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, zufällige Umgebung bleiben. Siehe da! Die heilige Not drängt den Dichter; — er zerteilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier ist die Blüte der allmächtigen Kunst, und diese Wunder schafft nur die dramatische Kunst.

Allein nach solchem Wunder, das nur der Begeisterung des dramatischen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben selbst aufgenommene Erscheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Opernkomponisten nicht: er will die Wirkung, nicht aber die Ursache, die eben nicht in seiner Macht liegt. In der Hauptszene des „Propheten“ von Meyerbeer, die im Äußerlichen der soeben geschilderten gleich

ist, erhalten wir die rein sinnliche Wirkung einer dem Volksgesange abgelauschten, zu rauschender Fülle gesteigerten, hymnenartigen Melodie für das Ohr, und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts andres, als ein Meisterstück der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenstand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieser Sonne nur beschienen werden sollte, der hochbegeisterte Held, der sich aus innerster Entzückung in jene Melodie ergießen mußte, und nach dem Gebote der drängenden Notwendigkeit seiner Situation das Erscheinen dieser Sonne hervorrief, — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatischen Frucht — ist gar nicht vorhanden*; statt seiner fungiert ein charakteristisch kostümierter Tenorsänger, dem Meyerbeer durch seinen dichterischen Privatsekretär, Scribe, aufgegeben hat, so schön wie möglich zu singen und sich dabei etwas kommunistisch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hätten. Der Held, von dem wir vorhin sprachen, ist ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und schließlich auf das Kläglichste — nicht etwa einen Irrtum, eine fanatische Verblendung, der zur Not noch eine Sonne hätte scheinen können, — sondern seine Schwäche und Lügenhaftigkeit bereut.

Welche Rücksichten zusammengewirkt haben, um solch' würdigen Gegenstand unter dem Titel eines „Propheten" zur Welt zu fördern, wollen wir hier ununtersucht lassen; es genüge

---

* Mir kann entgegnet werden: „Deinen glorreichen Volkshelden haben wir nicht gewollt: der ist überhaupt nur eine nachträgliche Ausgeburt deiner revolutionären Privatphantasie; dagegen haben wir einen unglücklichen jungen Menschen darstellen wollen, der, durch üble Erfahrungen verbittert und von betrügerischen Volksaufwieglern verführt, sich zu Verbrechen hinreißen läßt, die er später durch eine aufrichtige Reue wieder sühnt." Ich frage nun nach der Bedeutung des Sonneneffektes, und man könnte mir noch antworten: „Das ist ganz nach der Natur gezeichnet; warum soll nicht frühmorgens die Sonne aufgehen?" Das wäre nun zwar eine sehr praktische Entschuldigung für einen unwillkürlichen Sonnenaufgang; dennoch aber müßte ich darauf beharren, euch wäre diese Sonne nicht so unversehens eingefallen, wenn euch eine Situation, wie die vorhin von mir angedeutete, doch in Wahrheit nicht vorgeschwebt hätte: die Situation selbst behagte euch allerdings nicht, wohl aber beabsichtigtet ihr ihre Wirkung.

uns, das Ergebnis zu betrachten, das wahrlich lehrreich genug ist. Zunächst ersehen wir in diesem Beispiele die vollkommene sittliche und künstlerische Verunehrlichung des Dichters, an dem, wer es mit dem Komponisten am besten meint, kein gutes Haar mehr finden darf: also — die dichterische Absicht soll uns nicht im mindesten mehr einnehmen, im Gegenteil, sie soll uns anwidern. Der Darsteller soll uns ganz nur noch als kostümierter Sänger interessieren, und dies kann er in der genannten Szene nur durch das Singen jener bezeichneten Melodie, die demnach ganz für sich — als Melodie — Wirkung macht. Die Sonne kann und soll daher ebenfalls nur ganz für sich wirken, nämlich als auf dem Theater ermöglichte Nachahmung der wirklichen Sonne: der Grund ihrer Wirkung fällt somit nicht in das Drama, sondern in die reine Mechanik zurück, die im Momente der Erscheinung der Sonne einzig zu denken gibt: denn wie würde der Komponist erschrecken, wollte man diese Erscheinung etwa gar als eine beabsichtigte Verklärung des Helden als Streiters für die Menschheit auffassen! Im Gegenteil, ihm und seinem Publikum muß alles daran liegen, von solchen Gedanken abzulenken und alle Aufmerksamkeit allein auf das Meisterstück der Mechanik selbst hinzuleiten. So ist in dieser einzigen, von dem Publikum so gefeierten Szene alle Kunst in ihre mechanischen Bestandteile aufgelöst: die Äußerlichkeiten der Kunst sind zu ihrem Wesen gemacht; und als dieses Wesen erkennen wir — den Effekt, den absoluten Effekt, d. h. den Reiz eines künstlich entlockten Liebeskitzels, ohne die Tätigkeit eines wirklichen Liebesgenusses.

Ich habe mir nicht vorgenommen, eine Kritik der Meyerbeerschen Opern zu geben, sondern an ihnen nur das Wesen der modernsten Oper, in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Genre überhaupt, darzustellen. War ich durch die Natur des Gegenstandes gezwungen, meiner Darstellung oft den Charakter einer historischen zu geben, so durfte ich mich dennoch nicht verleitet fühlen, dem eigentlichen historischen Detaillieren mich hinzugeben. Hätte ich im besonderen die Fähigkeit und den Beruf Meyerbeers zur dramatischen Komposition zu charakterisieren, so würde ich zur Feier der Wahrheit, die ich vollständig aufzudecken

mich bemühe, eine merkwürdige Erscheinung in seinen Werken am stärksten hervorheben. — In der Meyerbeerschen Musik gibt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine spezifisch musikalische Befähigung — namentlich auch zusammengehalten mit der der bei weitem größeren Mehrzahl seiner komponierenden Zeitgenossen — vollkommen auf Null zu setzen versucht sind. Nicht, daß er dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europas gelangt ist, soll uns hier aber mit Verwunderung erfüllen, denn dies Wunder erklärt sich durch einen Hinblick auf dieses Publikum sehr leicht, — sondern eine rein künstlerische Beobachtung soll uns fesseln und belehren. Wir beobachten nämlich, daß bei der ausgesprochensten Unfähigkeit des berühmten Komponisten, aus eigenem musikalischem Vermögen das geringste künstlerische Lebenszeichen von sich zu geben, er nichtsdestoweniger an einigen Stellen seiner Opernmusik sich zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, größten künstlerischen Vermögens erhebt. Diese Stellen sind Erzeugnisse wirklicher Begeisterung, und prüfen wir näher, so erkennen wir auch, woher diese Begeisterung angeregt war, — nämlich aus der wirklich dichterischen Situation. Da, wo der Dichter seiner zwingenden Rücksicht für den Musiker vergaß, wo er bei seinem dramatisch kompilatorischen Verfahren unwillkürlich auf einen Moment getroffen war, in dem er die freie, erfrischende menschliche Lebensluft einatmen und wieder aushauchen durfte, — führte er plötzlich auch dem Musiker diesen Atemzug als begeisternden Hauch zu, und der Komponist, der bei Erschöpfung alles Vermögens seiner musikalischen Vorgängerschaft nicht einen einzigen Zug wirklicher Erfindung von sich geben konnte, vermag jetzt mit einem Male den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesszene des vierten Aktes der „Hugenotten", und vor allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges-dur, der, wie sie als duftigste Blüte einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsproßt ist, nur sehr weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann. Ich hebe dies mit aufrichtigster Freude und in wahrer Begeisterung hervor, weil gerade in dieser Er-

scheinung das wirkliche Wesen der Kunst auf eine so klare und unwiderlegliche Weise dargetan wird, daß wir mit Entzücken ersehen müssen, wie die Fähigkeit zu wahrhaftem Kunstschaffen auch dem allerverdorbensten Musikmacher ankommen muß, sobald er das Gebiet einer Notwendigkeit betritt, die stärker ist, als seine eigensüchtige Willkür, und sein verkehrtes Streben plötzlich zu seinem eigenen Heile in die wahre Bahn echter Kunst lenkt.

Aber daß hier eben nur einzelner Züge zu erwähnen ist, nicht aber eines einzigen ganzen, großen Zuges, nicht z. B. der ganzen Liebesszene, deren ich gedachte, sondern nur vereinzelter Momente in ihr, das zwingt uns vor allem nur über die grausame Natur jenes Wahnsinnes nachzudenken, der die Entwicklung der edelsten Fähigkeiten des Musikers im Keime erstickt, und seiner Muse das fade Lächeln einer widerlichen Gefallsucht, oder das verzerrte Grinsen einer verrückten Herrschwut aufprägt. Dieser Wahnsinn ist der Eifer des Musikers, alles das für sich und aus seinem Vermögen bestreiten zu wollen, was er in sich und seinem Vermögen gar nicht besitzt, und an dessen gemeinsamer Herstellung er nur teilnehmen kann, wenn es ihm aus dem eigentümlichen Vermögen eines andern zugeführt wird. Bei diesem unnatürlichen Eifer, mit dem der Musiker seine Eitelkeit befriedigen, nämlich sein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könens darstellen wollte, hat er dieses Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches ist, bis zu der bettelhaften Armut herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeersche Opernmusik erscheint. Im eigensüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingültige dem Drama aufzudringen, hat diese Opernmusik die ärmliche und belästigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgestellt. In der Sucht, reich und mannigfaltig zu erscheinen, ist sie als musikalische Kunst zur vollsten geistigen Dürftigkeit herabgesunken, und zum Borgen von der materiellsten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoistischen Vorgeben erschöpfender dramatischer Charakteristik durch bloß musikalische Mittel, hat sie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren, und sich dafür zur fratzenhaften Possenreißerei herabgewürdigt. —

Sagte ich nun zu Anfang, der Irrtum im Kunstgenre

der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“, — so müssen wir nun den Kern des Wahnes und endlich des Wahnsinns, der das Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargetan hat, dahin bezeichnen,

daß jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte.

VII.

Wir sind zu Ende; denn wir haben das Vermögen der Musik in der Oper bis zur Kundgebung ihres gänzlichen Unvermögens verfolgt.

Wenn wir heutzutage von Opernmusik im eigentlichen Sinne reden, sprechen wir nicht mehr von einer Kunst, sondern von einer bloßen Modeerscheinung. Nur der Kritiker, der nichts von drängender künstlerischer Notwendigkeit in sich fühlt, vermag noch Hoffnungen oder Zweifel über die Zukunft der Oper auszusprechen; der Künstler selbst, sobald er sich nicht zum Spekulanten auf das Publikum herabwürdigt, bezeugt dadurch, daß er neben der Oper hin sich Auswege sucht und hierbei namentlich auf die nachzusuchende energische Teilnahme des Dichters verfällt, daß er die Oper selbst bereits für tot hält.

Hier aber, in dieser nachzusuchenden Teilnahme des Dichters, treffen wir auf den Punkt, über den wir zu voller, tagesheller, bewußter Klarheit gelangen müssen, wenn wir das Verhältnis zwischen Musiker und Dichter in seiner wirklichen gesunden Natürlichkeit erfassen und feststellen wollen. Dieses Verhältnis muß ein dem bisher gewohnten vollkommen entgegengesetztes sein, so gänzlich verändert, daß der Musiker zu seinem eigenen Gedeihen nur dann in ihm sich zurechtfinden wird, wenn er alle Erinnerung an die alte unnatürliche Verbindung aufgibt, deren letztes Band ihn immer wieder in den alten unfruchtbaren Wahnsinn zurückziehen müßte.

Um uns dies einzugehende gesunde und einzig gedeihliche Verhältnis vollkommen deutlich zu machen, müssen wir vor allem

das Wesen unserer heutigen Musik uns nochmals, gedrängt aber bestimmt, vorführen. —

Wir werden am schnellsten zu einem klaren Überblicke gelangen, wenn wir das Wesen der Musik kurz und bündig in den Begriff der Melodie zusammenfassen.

Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äußere ist, in dem Äußeren sich aber erst das Innere deutlich und bestimmt kundgibt, so sind Harmonie und Rhythmus wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst. Harmonie und Rhythmus sind Blut, Fleisch, Nerven und Knochen mit all' dem Eingeweide, das gleich jenen beim Anblicke des fertigen, lebendigen Menschen dem beschauenden Auge verschlossen bleibt; die Melodie dagegen ist dieser fertige Mensch selbst, wie er sich unserm Auge darstellt. Beim Anblicke dieses Menschen betrachten wir einzig die schlanke Gestalt, wie sie in der formgebenden Abgrenzung der äußeren Hauthülle sich uns ausdrückt; wir versenken uns in den Anblick der ausdrucksvollsten Äußerung dieser Gestalt in den Gesichtszügen, und haften endlich beim Auge, der lebenvollsten und mitteilungsfähigsten Äußerung des ganzen Menschen, der durch dieses Organ, das sein Mitteilungsvermögen wiederum nur aus der universellsten Fähigkeit, die Äußerungen der umgebenden Welt aufzunehmen, gewinnt, zugleich sein Innerstes am überzeugendsten uns kundgibt. So ist die Melodie der vollendetste Ausdruck des inneren Wesens der Musik, und jede wahre, durch dieses innerste Wesen bedingte Melodie spricht auch durch jenes Auge zu uns, das am ausdruckvollsten dieses Innere uns mitteilt, aber immer so, daß wir eben nur den Strahl des Augensternes, nicht jenen inneren, an sich noch formlosen Organismus in seiner Nacktheit erblicken.

Wo das Volk Melodien erfand, verfuhr es, wie der leiblich natürliche Mensch, der durch den unwillkürlichen Akt geschlechtlicher Begattung den Menschen erzeugt und gebiert, und zwar den Menschen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig ist, sogleich durch seine äußere Gestalt, nicht aber etwa erst durch seinen aufgedeckten inneren Organismus sich kundgibt. Die griechische Kunst faßte diesen Menschen noch

vollkommen nur nach seiner äußeren Gestalt auf und bemüht sich, sie auf das Getreueste und Lebendigste — endlich in Stei und Erz — nachzubilden. Das *Christentum* dagegen ver fuhr anatomisch; es wollte die *Seele* des Menschen auffinder öffnete und zerschnitt den Leib und deckte all' den formlose inneren Organismus auf, der unsern Blick anwiderte, eben we er nicht für das Auge da ist oder da sein soll. Im Aufsuche der Seele hatten wir aber den Leib getötet; als wir auf der Quell des Lebens treffen wollten, vernichteten wir die Äußerun dieses Lebens, und gelangten so nur auf tote Innerlichkeiter die eben nur bei vollkommen ununterbrochener Äußerungsmög lichkeit Bedingungen des Lebens sein konnten. Die aufgesucht *Seele* ist aber in Wahrheit nichts andres, als das *Leben* was der christlichen Anatomie zu betrachten übrig bleibt, wa daher nur — *der Tod*.

Das Christentum hatte die organische künstlerische Lebens regung des Volkes, seine natürliche Zeugungskraft erstickt: e hatte in sein Fleisch geschnitten, und mit dem dualistischen Sezi messer auch seinen künstlerischen Lebensorganismus zerstör Die Gemeinsamkeit, in der sich allein die künstlerische Zeugungs kraft des Volkes bis zum Vermögen vollendeter Kunstschöpfun erheben kann, gehörte dem Katholizismus: nur in der Einsam keit, da, wo Volksbruchteile — abgelegen von der großen Heer straße des gemeinsamen Lebens — mit sich und der Natur sic allein fanden, erhielt sich in kindlicher Einfalt und dürftige Beschränktheit das mit der Dichtung untrennbar verwachsen *Volkslied*.

Sehen wir zunächst von diesem ab, so gewahren wir da gegen auf dem Gebiete der Kulturkunst die Musik einen uner hört neuen Entwicklungsgang nehmen: nämlich den aus ihren anatomisch zerlegten, innerlich getöteten Organismus herau zu neuer Lebensentfaltung durch Zusammenfügung und neue Verwachsenlassen der getrennten Organe. — Im christlicher Kirchengesange hatte sich die Harmonie selbständig ausgebildet Ihr natürliches Lebensbedürfnis drängte sie mit Notwendigkei zur Äußerung als Melodie; sie bedurfte zu dieser Äußerun aber unerläßlich des Anhaltes an das Form und Bewegun gebende Organ des Rhythmus, das sie als ein willkürliches fast mehr eingebildetes, als wirkliches Maß, dem Tanze ent

nahm. Die neue Vereinigung konnte nur eine künstliche sein. Wie die Dichtkunst nach den Regeln, die Aristoteles von den Tragikern abstrahiert hatte, konstruiert wurde, so mußte die Musik nach wissenschaftlichen Annahmen und Normen hergerichtet werden. Es war dies in der Zeit, wo nach gelehrten Rezepten und aus chemischen Dekokten sogar Menschen gemacht werden sollten. Einen solchen Menschen suchte auch die gelehrte Musik zu konstruieren: der Mechanismus sollte den Organismus herstellen, oder doch ersetzen. Der rastlose Trieb all dieser mechanischen Erfindsamkeit ging in Wahrheit aber doch immer nur auf den wirklichen Menschen hinaus, auf den Menschen, der aus dem Begriffe wiederhergestellt, somit endlich zum wirklich organischen Leben wieder erwachen sollte. — Wir berühren hier den ganzen ungeheuren Entwicklungsgang der modernen Menschheit! —

Der Mensch, den die Musik herstellen wollte, war in Wirklichkeit aber nichts andres, als die Melodie, d. h. das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklich lebendigen, inneren Organismus der Musik. Je weiter sich die Musik in diesem notwendigen Verlangen nach Menschwerdung entwickelt, sehen wir mit immer größerer Entschiedenheit das Streben nach deutlicher melodischer Kundgebung sich bis zur schmerzlichsten Sehnsucht steigern, und in den Werken keines Musikers sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt erwachsen, wie in den großen Instrumentalwerken Beethovens. In ihnen bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandteile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Äußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt sich bei Beethoven der eigentümliche und entscheidende Gang unsrer ganzen Kunstentwicklung bei weitem wahrhaftiger, als bei unsern Opernkomponisten. Diese erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunstschaffens liegendes, Fertiges, sie lösten die Melodie, an deren organischer Erzeugung sie gar keinen Teil genommen hatten, vom Munde des Volkes los, rissen sie somit aus ihrem Organismus heraus, und verwandten sie eben nur nach willkürlichem Gefallen, ohne diese Verwendung irgendwie anders, als durch luxuriöses Be-

lieben zu rechtfertigen. War jene Volksmelodie die äußere Gestalt des Menschen, so zogen die Opernkomponisten diesem Menschen gewissermaßen seine Haut ab, und bedeckten mit ihr einen Gliedermann, wie um ihm menschliches Ansehen zu geben: sie konnten hiermit höchstens nur die zivilisierten Wilden unsers halbhinschauenden Opernpublikums täuschen.

Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern er läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unsern Augen gebären; er weiht uns in diesen Gebärungsakt ein, indem er ihn uns nach seiner organischen Notwendigkeit vorführt. Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundtut, ist die von ihm als Musiker gefühlte Notwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der Zeugung der wahren unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um Mensch zu werden, mußte Beethoven ein ganzer, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen und Weiblichen unterworfener Mensch werden. — Welch' ernstes, tiefstes und sehnsüchtiges Sinnen entdeckte dem unendlich reichen Musiker endlich erst die schlichte Melodie, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: „Freude, schöner Götterfunken!" — Mit dieser Melodie ist uns aber auch das Geheimnis der Musik gelöst: wir wissen nun, und haben die Fähigkeit gewonnen, mit Bewußtsein organisch schaffende Künstler zu sein. —

Verweilen wir jetzt bei dem wichtigsten Punkte unsrer Untersuchung, und lassen wir uns dabei von der „Freude-Melodie" Beethovens leiten. —

Die Volksmelodie bot uns bei ihrer Wiederauffindung von seiten der Kulturmusiker ein zweifaches Interesse: das der Freude an ihrer natürlichen Schönheit, wo wir sie unentstellt im Volke selbst antrafen, und das der Forschung nach ihrem inneren Organismus. Die Freude an ihr mußte, genau genommen, für unser Kunstschaffen unfruchtbar bleiben; wir hätten uns, dem Gehalt und der Form nach, streng nur in einer dem Volksliede selbst ähnlichen Kunstgattung bewegen müssen, um

mit einigem Erfolge auch diese Melodie nachahmen zu können; ja, wir hätten selbst im genauesten Sinne Volkskünstler sein müssen, um die Fähigkeit dieser Nachahmung zu gewinnen; wir hätten sie eigentlich also gar nicht nachzuahmen, sondern als Volk selbst wieder zu erfinden haben müssen.

Wir konnten dagegen, in einem ganz andern — von dem des Volkes himmelweit verschiedenen Kunstschaffen befangen, diese Melodie im gröbsten Sinne eben nur verwenden, und zwar in einer Umgebung und unter Bedingungen, die sie notwendig entstellen mußten. Die Geschichte der Opernmusik führt sich im Grunde einzig auf die Geschichte dieser Melodie zurück, in welcher nach gewissen, denen der Ebbe und Flut ähnlichen Gesetzen, die Perioden der Aufnahme und Wiederaufnahme der Volksmelodie mit denen ihrer eintretenden und immer wieder überhandnehmenden Entstellung und Entartung wechseln. — Diejenigen Musiker, die dieser üblen Eigenschaft der zur Opernarie gewordenen Volksmelodie am schmerzlichsten inne wurden, sahen sich daher auf die mehr oder weniger deutlich empfundene Notwendigkeit hingedrängt, auf die organische Zeugung der Melodie selbst bedacht zu sein. Der Opernkomponist stand der Auffindung des dazu nötigen Verfahrens am nächsten, und gerade ihm mußte sie doch nie glücken, weil er zu dem einzig der Befruchtung fähigen Elemente der Dichtkunst in einem grundfalschen Verhältnisse stand, weil er in seiner unnatürlichen und usurpatorischen Stellung dieses Element gewissermaßen der Zeugungsorgane beraubt hatte. In seiner verkehrten Stellung zum Dichter mochte der Komponist es anfangen, wie er wollte, überall da, wo das Gefühl sich auf die Höhe des melodischen Ergusses aufschwang, mußte er auch seine fertige Melodie mitbringen, weil der Dichter sich von vornherein der ganzen Form zu fügen hatte, in welcher jene Melodie sich kundgeben sollte: diese Form war aber von so gebieterischer Einwirkung auf die Gestaltung der Opernmelodie, daß sie in Wahrheit auch ihren wesenhaften Inhalt bestimmte.

Diese Form war von der Volksliedweise entnommen, ihre äußerlichste Gestaltung, der Wechsel und die Widerkehr der Bewegung im rhythmischen Zeitmaße sogar der Tanzweise entlehnt, — die allerdings mit der Liedweise ursprünglich eins war. In dieser Form war nur variiert worden, sie selbst aber

blieb das unantastbare Gerüste der Opernarie bis auf die neuesten Zeiten. Nur in ihr blieb einzig ein melodischer Aufbau denkbar; — natürlich blieb dies aber auch immer nur ein Aufbau, der durch dies Gerüste von vornherein bestimmt war. Der Musiker, der, sowie er in diese Form eintrat, nicht mehr erfinden, sondern nur noch variieren konnte, war somit von vornherein jedes Vermögens zur organischen Erzeugung der Melodie beraubt; denn die wahre Melodie ist, wie wir sahen, selbst Äußerung eines inneren Organismus; sie muß daher, wenn sie organisch entstanden sein soll, gerade eben auch ihre Form sich selbst gestalten, und zwar eine Form, wie sie ihrem inneren Wesen zur bestimmtesten Mitteilung entsprach. Die Melodie, die hingegen aus der Form konstruiert wurde, konnte nie etwas Andres, als Nachahmung derjenigen Melodie sein, die sich eben in jener Form ursprünglich aussprach*. Das Streben, diese Form zu brechen, wird uns daher auch bei vielen Opernkomponisten ersichtlich: mit künstlerischem Erfolge wäre sie doch aber nur dann überwunden worden, wenn entsprechende neue Formen gewonnen worden wären; die neue Form wäre eine wirkliche Kunstform doch aber nur dann gewesen, wenn sie als bestimmteste Äußerung eines besonderen musikalischen Organismus sich kundgegeben hätte: aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach aber — ein weiblicher, er ist ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären. — Hier liegt das ganze Geheimnis der Unfruchtbarkeit der modernen Musik!

---

* Der Opernkomponist, der in der Arienform sich zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt sah, suchte sich ein Feld für freiere Bewegung des musikalischen Ausdruckes im Rezitativ. Allein auch dieses war eine bestimmte Form; verließ der Musiker den bloß rhetorischen Ausdruck, der dem Rezitativ eigen ist, um die Blume des erregteren Gefühles erblühen zu lassen, so sah er sich beim Eintritt der Melodie immer wieder in die Arienform hineingedrängt. Vermied er daher grundsätzlich die Arienform, so konnte er eben nur wieder in der bloßen Rhetorik des Rezitativs haften bleiben, ohne je zur Melodie sich aufzuschwingen, außer — wohlgemerkt! — da, wo er mit schönem Selbstvergessen den zeugenden Keim des Dichters in sich aufnahm.

Wir bezeichneten Beethovens künstlerisches Verfahren in seinen wichtigsten Instrumentalsätzen als „Vorführung des Aktes der Gebärung der Melodie". Beachten wir hierbei das Charakteristische, daß, wenn der Meister uns wohl erst im Verlaufe des Tonstückes die volle Melodie als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler von Anfang herein schon als fertig vorauszusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form, — eben die Form, gegen die der Opernkomponist vergebens ankämpfte, — er zersprengte sie in ihre Bestandteile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Bestandteile verschiedener Melodien sich in wechselnde Berührung setzen ließ, wie um die organische Verwandtschaft der scheinbar unterschiedensten solcher Bestandteile, somit die Unverwandtschaft jener verschiedenen Melodien selbst, darzutun. Beethoven deckt uns hierbei nur den inneren Organismus der absoluten Musik auf: es lag ihm gewissermaßen daran, diesen Organismus aus der Mechanik herzustellen, ihm sein inneres Leben zu vindizieren, und ihn uns am lebendigsten eben im Akte der Gebärung zu zeigen. Das, womit er diesen Organismus befruchtete, war aber immer nur noch die absolute Melodie; er belebte somit diesen Organismus nur dadurch, daß er ihn — so zu sagen — im Gebären übte, und zwar indem er ihn die bereits fertige Melodie wiedergebären ließ. Gerade durch dieses Verfahren fand er sich aber dazu hingedrängt, dem nun bis zur gebärenden Kraft neubelebten Organismus der Musik auch den befruchtenden Samen zuzuführen, und diesen entnahm er der zeugenden Kraft des Dichters. Fern von allem ästhetischen Experimentieren, konnte Beethoven, der hier unbewußt den Geist unsers künstlerischen Entwicklungsganges in sich aufnahm, doch nicht anders als in gewissem Sinne spekulativ zu Werke gehen. Er selbst war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, sondern er sah sich in musikalischer Gebärungslust nach dem Dichter um. So erscheint selbst seine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verse des Dichters erfunden, sondern nur im Hinblick auf Schillers Gedicht, in der Anregung durch seinen allgemeinen Inhalt, verfaßt. Erst wo Beethoven von dem Inhalte dieses Gedichtes im Verlaufe bis zur dramatischen Unmittelbarkeit ge-

steigert wird *, sehen wir seine melodischen Kombinationen immer bestimmter auch aus dem Wortverse des Gedichtes hervorwachsen, so daß der unerhört mannigfaltigste Ausdruck seiner Musik gerade nur dem, allerdings höchsten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in solcher Unmittelbarkeit entspricht, daß die Musik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann. Und hier ist der Punkt, wo wir das Resultat der ästhetischen Forschung über den Organismus des Volksliedes mit erhellendster Deutlichkeit durch einen künstlerischen Akt selbst betätigt sehen. Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getötet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnsinnes war die Musik daher angelangt, als sie nicht nur gebären, sondern auch zeugen wollte.

Die Musik ist ein Weib.

Die Natur des Weibes ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltslos sich hingebende.

Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er sich darin erkannt, so ist auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Notwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungseifers zu lieben.

Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muß.

* Ich weise namentlich auf das „Seid umschlungen, Millionen!" und die Verbindung dieses Themas mit dem „Freude, schöner Götterfunken!" hin, um mich ganz deutlich zu machen.

Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt. Wo es aber lieben muß, da empfindet es einen ungeheuren Zwang, der zum erstenmal auch seinen Willen entwickelt. Dieser Wille, der sich gegen den Zwang auflehnt, ist die erste und mächtigste Regung der Individualität des geliebten Gegenstandes, die, durch das Empfängnis in das Weib gedrungen, es selbst mit Individualität und Willen begabt hat. Dies ist der Stolz des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächst, die es eingenommen hat, und mit der Not der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängnisses willen gegen den Zwang der Liebe selbst, bis es unter der Allgewalt dieses Zwanges inne wird, daß er, wie sein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenen Individualität selbst ist, daß die Liebe und der geliebte Gegenstand eins sind, daß es ohne diese weder Kraft noch Willen hat, daß es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits vernichtet war. Das offene Bekenntnis dieser Vernichtung ist dann das tätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: sein Stolz geht so mit Bewußtsein in das Einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es selbst ist, — in die Liebe zu diesem Manne. —

Ein Weib, daß nicht mit diesem Stolze der Hingebung liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, ist aber die unwürdigste und widerlichste Erscheinung der Welt. Führen wir uns die charakteristischesten Typen solcher Frauen vor!

Man hat die moderne italienische Opernmusik sehr treffend eine Lustdirne genannt. Eine Buhlerin kann sich rühmen, immer sie selbst zu bleiben; sie gerät nie außer sich, sie opfert sich nie, außer wenn sie selbst Lust empfinden oder einen Vorteil gewinnen will, und für diesen Fall bietet sie nur den Teil ihres Wesens fremdem Genusse dar, über den sie mit Leichtigkeit verfügen kann, weil er ihr ein Gegenstand ihrer Willkür geworden ist. Bei der Liebesumarmung der Buhlerin ist nicht das Weib gegenwärtig, sondern nur ein Teil seines sinnlichen Organismus: sie empfängt in der Liebe nicht Individualität, sondern sie gibt sich ganz generell wiederum an das Generelle hin. So ist die Buhlerin ein unentwickeltes, verwahrlostes Weib, — aber sie übt doch wenigstens sinnliche Funktionen des weiblichen Ge-

schlechtes aus, an denen wir das Weib noch — wenn auch mit Bedauern — zu erkennen vermögen.

Die französische Opernmusik gilt mit Recht als Kokette. Die Kokette reizt es, bewundert, ja gar geliebt zu werden: die ihr eigentümliche Freude am Bewundert- und Geliebtsein kann sie aber nur genießen, wenn sie selbst weder in Bewunderung noch gar in Liebe für den Gegenstand, dem sie beides einflößt, befangen ist. Der Gewinn, den sie sucht, ist die Freude über sich selbst, die Befriedigung der Eitelkeit: daß sie bewundert und geliebt wird, ist der Genuß ihres Lebens, der augenblicklich ihr getrübt wäre, sobald sie selbst Bewunderung oder Liebe empfände. Liebte sie selbst, so wäre sie ihres Selbstgenusses beraubt, denn in der Liebe muß sie notwendig sich selbst vergessen, und dem schmerzlichen, oft selbstmörderischen Genusse des andern sich hingeben. Vor nichts hütet sich daher die Kokette so sehr, als vor der Liebe, um das Einzige, was sie liebt, unberührt zu erhalten, nämlich sich selbst, d. h. das Wesen, das seine verführerische Kraft, seine angeübte Individualität, doch erst der Liebesannäherung des Mannes entnimmt, dem sie — die Kokette — sein Eigentum somit zurückhält. Die Kokette lebt daher vom diebischen Egoismus, und ihre Lebenskraft ist frostige Kälte. In ihr ist die Natur des Weibes zu ihrem widerlichen Gegenteile verkehrt, und von ihrem kalten Lächeln, das uns nur unser verzerrtes Bild zurückspiegelt, wenden wir uns wohl in Verzweiflung zur italienischen Lustdirne hin.

Aber noch einen Typus entarteter Frauen gibt es, der uns gar mit widerwärtigem Grauen erfüllt: das ist die Prüde, als welche uns die sogenannte „deutsche“ * Opernmusik gelten muß. — Der Buhlerin mag es begegnen, daß in ihr für den

* Unter „deutscher“ Oper verstehe ich hier natürlich nicht die Webersche Oper, sondern diejenige moderne Erscheinung, von der man umsomehr spricht, je weniger sie in Wahrheit eigentlich vorhanden ist, — wie das „deutsche Reich“. Das Besondere dieser Oper besteht darin, daß sie ein Gedachtes und Gemachtes derjenigen modernen deutschen Komponisten ist, die nicht dazu kommen, französische oder italienische Operntexte zu komponieren, was sie einzig verhindert, italienische oder französische Opern zu schreiben, und ihnen zum nachträglichen Troste die stolze Einbildung erweckt, etwas ganz Besonderes, Auserwähltes zustande bringen zu können, da sie doch viel mehr Musik verstünden, als die Italiener und Franzosen.

umarmenden Jüngling plötzlich die Opferglut der Liebe aufschlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere! —; der Kokette mag es sich ereignen, daß sie, die immer mit der Liebe spielt, in diesem Spiele sich eng verstrickt und trotz aller Gegenwehr der Eitelkeit sich von dem Netze gefangen sieht, in welchem sie nun weinend den Verlust ihres Willens beklagt. Nie aber wird dem Weibe dieses schöne Menschliche begegnen, das ihre Unbeflecktheit mit orthodoxem Glaubensfanatismus bewacht, — dem Weibe, dessen Tugend grundsätzlich in der Lieblosigkeit besteht. Die Prüde ist nach den Regeln des Anstandes erzogen, und hat das Wort „Liebe" von Jugend auf nur mit scheuer Verlegenheit aussprechen gehört. Sie tritt, das Herz voll Dogma, in die Welt, blickt scheu um sich, gewahrt die Buhlerin und die Kokette, schlägt an die fromme Brust und ruft: „Ich danke dir, Herr, daß ich nicht bin wie diese!" — Ihre Lebenskraft ist der Anstand, ihr einziger Wille die Verneinung der Liebe, die sie nicht anders kennt, als in dem Wesen der Buhlerin und Kokette. Ihre Tugend ist die Vermeidung des Lasters, ihr Wirken die Unfruchtbarkeit, ihre Seele impertinenter Hochmut. — Und wie nahe ist gerade dieses Weib dem allerekelhaftesten Falle! In ihrem bigotten Herzen regt sich nie die Liebe, in ihrem sorgsam versteckten Fleische wohl aber gemeine Sinnenlust. Wir kennen die Konventikel der Frommen und die ehrenwerten Städte, in denen die Blume der Muckerei erblühte! Wir haben die Prüde in jedes Laster der französischen und italienischen Schwester verfallen sehen, nur noch mit dem Laster der Heuchelei befleckt, und leider ohne alle Originalität! —

Wenden wir uns ab von dem abscheulichen Anblicke, und fragen wir nun, was für ein Weib soll die wahre Musik sein?

Ein Weib, das wirklich liebt, seine Tugend in seinen Stolz, seinen Stolz aber in sein Opfer setzt, in das Opfer, mit dem es nicht einen Teil seines Wesens, sondern sein ganzes Wesen in der reichsten Fülle seiner Fähigkeit hingibt, wenn es empfängt. Das Empfangene aber froh und freudig zu gebären, das ist die Tat des Weibes, — und um Taten zu wirken, braucht daher das Weib nur ganz das zu sein, was es ist, durchaus aber nicht etwas zu wollen: denn es kann nur eines wollen, — Weib sein! Das Weib ist dem Manne daher das ewig klare und erkenntliche Maß der natür-

lichen Untrüglichkeit, denn es ist das Vollkommenste, wenn es nie aus dem Kreise der schönen Unwillkürlichkeit heraustritt, in den es durch das, was sein Wesen einzig zu beseligen vermag, durch die Notwendigkeit der Liebe gebannt ist.

Und hier zeige ich euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts andres als Musik ist. Blickt auf Mozart! — War er etwa ein geringerer Musiker, weil er nur ganz und gar Musiker war, weil er nichts andres sein konnte und wollte als Musiker? Seht seinen „Don Juan!" Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisieren vermocht, als hier, wo der Musiker der Natur seiner Kunst nach nicht im mindesten etwas andres war, als unbedingt liebendes Weib? —

— Doch, halten wir an, und zwar gerade hier, um uns gründlich zu befragen, wer denn der Mann sein müsse, den dieses Weib so unbedingt lieben soll? Erwägen wir wohl, ehe wir die Liebe dieses Weibes preisgeben, ob die Gegenliebe des Mannes etwa eine zu erbettelnde, oder eine auch ihm notwendige und erlösende sein müsse?

Betrachten wir genau den Dichter!

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.